

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET  
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO INGLÊS - BACHAREL**

**MARÍLIA DE ARAÚJO RUIVO**

**MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS  
DO BRASIL DE *PURPLE HIBISCUS* DE CHIMAMANDA NGOZIE ADICHIE**

**BRASÍLIA – DF  
2018**

**MARÍLIA DE ARAÚJO RUIVO**

**MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS  
DO BRASIL DE *PURPLE HIBISCUS* DE CHIMAMANDA NGOZIE ADICHIE**

Projeto Final apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final do Curso de Letras – Tradução Inglês, sob a orientação da Professora Ph.D. Válmi Hatje-Faggion, do curso de Letras – Tradução Inglês – Graduação da Universidade de Brasília.

ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Válmi Hatje-Faggion

**Brasília - DF  
2018**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela oportunidade da minha existência e por todas as bênçãos que me foram concedidas.

Agradeço ao meu Ori, que me permite o progresso na vida, e vitória sobre mim mesma.

Agradeço à minha família pelo amor, pela compreensão e pela educação que me deram, e continuam a dar.

Agradeço àqueles que posso dizer ter laços de amizade.

Agradeço àqueles que me acompanharam nessa etapa universitária, em especial, o Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília, e a Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion por todo o auxílio prestado e pela oportunidade de aprofundar meus conhecimentos.

*“Let every people bring their gifts to the great festival of the world’s cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings”.*

*(Chinua Achebe)*

## RESUMO

Este Projeto Final é um estudo de caso cujo objetivo é traduzir do inglês para o português do Brasil o capítulo 2 de *Purple Hibiscus*, da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, obra publicada em formato de *e-book* pelo selo 4th Estate, da Editora HarperCollins, em 2016, e abordar os marcadores culturais nela presentes. Busca-se descrever, comentar e examinar as estratégias de tradução utilizadas na tradução desses marcadores culturais do texto de partida tendo por base o esquema teórico-metodológico de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). Para esta análise foram consideradas a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), adaptações de Gideon Toury (2004) e a questão do pós-colonial no âmbito da Literatura, com base em autores como Thomas Bonnici (2009) e Tejaswini Niranjana (1992), dentre outros. Outros autores como Javier Aixelá (1996), Válmí Hatje-Faggion (2011) e Francis Aubert (2006) foram abordados para tratar da tradução dos marcadores culturais do texto de partida e o texto traduzido. Os dados apresentados indicam que as tradutoras optaram por priorizar no texto traduzido as referências culturais do texto de partida. Em decorrência do procedimento tradutório criou-se um glossário de *Purple Hibiscus* para atender as possíveis necessidades e expectativas dos novos leitores deslocados no tempo e no espaço.

Palavras-chave: Tradução literária; pós-colonialismo; marcadores culturais; *Purple Hibiscus*; Chimamanda N. Adichie;

## ABSTRACT

This undergraduate Final Project is a case study that aims to translate from English to the Brazilian Portuguese language the chapter 2 of *Purple Hibiscus* by Nigerian writer Chimamanda Ngozi Adichie, published in e-book format by 4th Estate, of HarperCollins Publishers, in 2016, and to consider the cultural markers in it. Thus, it seeks to describe, to comment, and to examine the translation strategies used in the translation of the referred cultural markers of the source text based on the theoretical-methodological scheme of José Lambert and Hendrik van Gorp (1985). This Final Project regarded the polysystem theory of translation of Itamar Even-Zohar (1990), with the adaptations by Gideon Toury (2004), and the topic of post-colonial in Literature, in accordance with authors Thomas Bonnici (2009) and Tejaswini Niranjana (1992), among others. Approaches from authors such as Javier Aixelá (1996), Válmi Hatje-Faggion (2011) and Francis Aubert (2006) covered the translation of cultural markers of the source text to the translated text. In accordance with the presented data, the translators have chosen to make the cultural references of the source text a priority in the translated text. Stemming from the realized translation process, a glossary of *Purple Hibiscus* was created in order to attend any possible needs and demands from new readers displaced in time and space.

Keywords: Literary translation; post-colonial; cultural markers; *Purple Hibiscus*; Chimamanda N; Adichie.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>4</b>
1.1 Estudos da Tradução – aspectos gerais.....	4
1.2 Teoria dos Polissistemas.....	7
1.2.1 Sistema literário de literatura traduzida e normas da tradução.....	10
1.3 Estudos Descritivos da Tradução – EDT.....	14
1.4 Esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e van Gorp (1985).....	15
1.5 Pós-colonialismo na literatura e nos Estudos da Tradução.....	17
<b>2 CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE.....</b>	<b>29</b>
2.1 Chimamanda Ngozi Adichie – autora e obra.....	29
2.2 Chimamanda Ngozi Adichie – a obra <i>Purple Hibiscus</i> .....	33
2.3 Chimamanda Ngozi Adichie – resumo de <i>Purple Hibiscus</i> .....	37
2.4 Julia Romeu - a tradutora de <i>Purple Hibiscus</i> .....	44
<b>3 ANÁLISE DESCRITIVA E COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO DE <i>PURPLE HIBISCUS</i>.....</b>	<b>46</b>
3.1 Etapa Dados Preliminares.....	46
3.2 Etapa Macroestrutural.....	53
3.3 Etapa Microestrutural.....	57
3.4 Etapa Contexto Sistêmico.....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>91</b>
<b>APÊNDICE – GLOSSÁRIO DE <i>PURPLE HIBISCUS</i>.....</b>	<b>99</b>
<b>ANEXO A – CAPÍTULO 2 DE <i>PURPLE HIBISCUS</i> DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE.....</b>	<b>112</b>
<b>ANEXO B – TRADUÇÃO DO INGLÊS PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL DO CAPÍTULO 2 DE <i>PURPLE HIBISCUS</i> DE MARÍLIA DE ARAÚJO RUIVO.....</b>	<b>178</b>

## INTRODUÇÃO

Este Projeto Final é um estudo de caso cujo objetivo é traduzir e abordar os marcadores culturais presentes no capítulo dois de *Purple Hibiscus*, da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, publicada mediante acordo com *Algonquin Books of Chapel Hill*, um selo da *Workman Publishing Company*, em 2003, em Nova York. A tradução da obra para o português brasileiro foi produzida pela tradutora brasileira Julia Romeu e publicada, em 2011 – estando agora em sua oitava reimpressão (2017) –, pela Editora Schwarcz S.A., selo da Companhia das Letras, em São Paulo, e teve o título traduzido como *Hibisco Roxo*.

*Purple Hibiscus* foi um presente que recebi de uma grande amiga, em formato de livro impresso traduzido para o português do Brasil. O meu primeiro contato com esta autora, deu-se através do regalo, a obra traduzida *Hibisco Roxo*, e seu texto de partida na língua inglesa foi encontrado para fins deste Projeto Final em formato de livro em suporte eletrônico, por meio da plataforma digital *Kindle*, publicado como *e-book* pelo selo *4<sup>th</sup> Estate*, da Editora *HarperCollins*, em 2016.

Chimamanda Ngozi Adichie é detentora de inúmeros títulos em prêmios de literatura, como o que ganhou com seu primeiro romance *Purple Hibiscus* (*Hibisco Roxo*), nomeado como Melhor Livro (2005) pelo *Commonwealth Writers Awards*<sup>1</sup> nas categorias *Best First Book* Africa e Geral. Também recebeu o *Hurston/Wright Legacy Award* de Melhor Estreia na Categoria de Ficção em 2004. Ademais, nomeada a dezenas de honrarias e distinções acadêmicas, a autora Chimamanda Ngozi Adichie chamou a atenção do mundo com suas palavras, tanto escritas, quanto orais. Convidada a palestrar em julho de 2009 na organização sem fins lucrativos destinada à disseminação de ideias *TED Talks* (Conversas da TED)<sup>2</sup>, *The Danger of A Single Story* (O perigo de uma única história) é atualmente um dos vídeos da *TED Ideas Worth Spreading* (TED Ideias que merecem ser disseminadas) mais visualizados no mundo e conta também com transcrição e legenda disponíveis em mais de 48 línguas, incluindo o português do Brasil<sup>3</sup>. Quando voltou a discursar em 2012 através da *TED Talk*, sua conferência *We Should All Be Feminists* (Sejamos todos feministas) engendrou mais força e movimento à conversa mundial sobre feminismo. Esta narrativa oral foi publicada como

---

<sup>1</sup> Informações fornecidas pela página oficial da autora e por sua biografia completa, disponíveis em: <https://www.chimamanda.com/about-chimamanda/> e <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnaawards.html>. Acesso em: 30 de agosto de 2018.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.ted.com/about/our-organization>. Acesso em 06 de outubro de 2018.

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/discussion](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/discussion). Acesso em 06 de outubro de 2018.



obra literária em 2014 pela 4<sup>th</sup> Estate em Londres, sob o mesmo título do vídeo de 2012 da *TED Talks*.

A escolha de *Hibisco Roxo* deve-se à miríade de questões socioculturais que aparecem nesta obra e que acabam por remeter o público-leitor brasileiro às mazelas ainda sobreviventes na sociedade brasileira, tais como abuso doméstico, preconceito religioso, realidade política e social do país, diáspora dos negros, entres outros. É uma obra que merece ser investigada, pois por meio de sua análise descritiva poderá ser descoberto o tipo de leitor que alcança e como sua tradução a posiciona dentro do sistema de literatura traduzida no Brasil, e se a obra tem a capacidade de transformar ou acentuar as percepções culturais advindas da cultura nigeriana em território brasileiro. Soma-se ao fator de escolha desta obra, a repercussão do crescente interesse dos brasileiros por obras de literatura africana, como demonstrado por Anchieta (2014, p. 47) “autores mais jovens com publicações recentes, como Adichie, Iweala e Biyi Bandele, ganharam versões brasileiras com intervalos de um ou dois anos entre o texto de partida e a tradução”. Este fator dissonante das práticas geralmente em voga pelo mercado editorial do Brasil poderá refletir no leitor de maneira a aproximar a cultura africana - no caso de Adichie, *Purple Hibiscus* é classificada especificamente como literatura nigeriana - da cultura brasileira. Dessa forma, gerando efeitos positivos para o reconhecimento das raízes africanas dentro dos diversos contextos culturais do povo brasileiro, como, por exemplo, sociais e econômicos.

O objetivo deste Projeto Final é traduzir o capítulo dois de *Purple Hibiscus* de Chimamanda Ngozi Adichie e abordar os marcadores culturais desta obra. Busca-se analisar, descrever e comentar as estratégias de tradução que serão utilizadas. Para tanto, utilizar-se-á o esquema teórico-metodológico proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), de modo a realizar a reconstrução dos objetivos, tensões e coerções textuais e extratextuais que regeram a produção da tradução da obra *Purple Hibiscus*, fundamentada nas etapas sistêmicas estabelecidas, assim como a recepção desta obra no sistema literário brasileiro de literatura traduzida.

O presente Projeto Final está separado em três capítulos, Introdução e Considerações Finais. Há também um Glossário dos termos da língua igbo para o português do Brasil da obra *Purple Hibiscus*, desenvolvido por mim para poder atender às possíveis necessidades e expectativas dos novos leitores deslocados no tempo e no espaço. Na Introdução serão apresentados os objetivos e a justificativa da escolha da obra e da autora a ser traduzida. No primeiro capítulo será apresentada a fundamentação teórica que servirá de respaldo à prática de tradução e análise comentada de *Purple Hibiscus*. No seguinte, serão abordadas questões

relacionadas a autora, sua obra e sua inserção no contexto socioliterário. Por fim, serão apresentadas a tradução comentada, com a análise descritiva da minha tradução e da tradução publicada com base no esquema teórico-metodológico de Lambert e Van Gorp (1985), dentre outros autores. Nas Considerações Finais serão apresentados os principais achados e conclusões referentes à tradução dos marcadores culturais. Ademais, os anexos incluem as imagens das orelhas e contracapa da obra e de sua tradução, *Hibisco Roxo*, publicada no Brasil em 2017. No Glossário serão apresentadas as explicações das palavras da língua igbo e dos termos católicos presentes no texto original, compilados por mim para melhor aproveitamento e compreensão pelo leitor do sistema literário brasileiro de literatura traduzida.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, é apresentada a base teórica para o direcionamento da minha tradução, os comentários e a análise descritiva do capítulo dois da obra *Purple Hibiscus* de Chimamanda Ngozi Adichie, de 2017 (edição *e-book* 2012), publicada pela editora HarperCollins, selo da 4<sup>th</sup> Estate.

### 1.1 Estudos da Tradução – aspectos gerais

De acordo com Gentzler (2009, p. 125), foi graças à tese “*O nome e a natureza dos Estudos da Tradução*”<sup>4</sup>, de James S. Holmes (1975, 1988) que os Estudos da Tradução se afirmaram como campo de estudo. Holmes, além de confirmar os Estudos da Tradução, alertava sobre as limitações que a tradução sofria por estar dispersa entre outros campos de estudo e da sua necessidade de comunicação com acadêmicos que tivessem inclinações para esta disciplina.

Os posicionamentos iniciais de pesquisadores e teóricos desse período inicial dos Estudos da Tradução refletem a proposta de focar as próprias traduções, de modo a desenvolver uma metodologia de análise para os processos de tradução, com meta inicial, segundo Lefevere (1975, p. 234), de “produzir uma teoria abrangente que possa ser usada como diretriz para a produção de traduções. [...] A teoria se beneficiaria se fosse elaborada sobre um terreno de históricos de casos constantemente testados”.

Um dos grandes contribuintes para o processo descritivo da tradução literária foi John McFarlane ao enfatizar a necessidade de se conhecer melhor a natureza da tradução para se poder julgar seu valor, que se daria por meio da análise do processo da mesma. Tal análise deve ser feita sob o entendimento de que a “tradução é o que a tradução faz”<sup>5</sup> (MCFARLANE, 1953, p. 93), isto é, deve-se desconsiderar as exigências impostas ao texto traduzido que tem como premissa alcançar a equivalência da obra em todos os seus âmbitos em relação ao seu texto de partida.

Assim, segundo Hermans (2009, p. 21), também é possível decidir: os aspectos que são controláveis pelo tradutor e os aspectos que estão além de seu poder em relação aos instrumentos linguísticos, sociais e outros fatores contextuais. McFarlane (1953, p. 93) também considera que a análise da tradução para conhecer sua natureza, não pode se dar de um ponto de vista objetivo, uma vez que a

---

<sup>4</sup> Tradução minha de: “*The name and nature of translation studies*”.

<sup>5</sup> Tradução minha de: “[...] – in the belief that translation is as translation does – [...].”

[...] tradução divide fronteiras com uma grande quantidade de províncias para o linguista permanecer seguro dentro de seu próprio território ou para que ele faça análises a partir de um único ponto de vantagem; uma exploração minuciosa irá compeli-lo a realizar repetidas abordagens pelo território de seus vizinhos, e ele desesperadamente irá se apoiar em seus conselhos e orientações.<sup>6</sup>

Para Jirí Levý (2011), a análise sugerida por McFarlane (1953) deve considerar as traduções individuais dentro de um contexto, em que se percebe o papel do tradutor como agente histórico e social; a tradução como uma expressão distinta nas poéticas de traduções nacionais ou de períodos literários; e os métodos da tradução como resultantes de certas normas e atitudes tomadas em relação à tradução, o que segundo Levý (2011, p. 72) advém das “necessidades culturais de sua época”<sup>7</sup>.

Levý (2011, p. 60) também determina o valor de uma tradução a partir de sua interação com as normas historicamente determinadas, que podem ser divididas em normas reprodutivas, que moldam a tradução como um produto derivado do texto de partida, e em normas estéticas, que se aplicam à tradução como um texto próprio (original). Segundo Hermans (2009, p. 24), as normas relacionadas à tradução acabam por fazer parte do ambiente que condiciona as escolhas do tradutor e ajudam a determinar a natureza do produto final. Em linha de pensamento similar à de Levý, Anton Popovic (1970, p. 82) reitera a dualidade do propósito da tradução, uma vez que sempre revela dois tipos de normas estilísticas no texto traduzido: as normas inerentes ao texto de partida e as normas da tradução.

Os pontos teorizados por esses autores são aprimorados, de modo a contribuir para as futuras posições dos Estudos da Tradução, pelos Estudos Descritivos da Tradução. Uma de suas influências advém da afirmação de McFarlane (1953) de que “tradução é o que a tradução faz”, cujo posicionamento, em relação à equivalência como “igual” em todos os aspectos, é retomado por Holmes (1988) e Van den Broeck (1978).

Partindo da premissa de se analisar uma tradução pela sua contextualização em uma determinada cultura, Holmes (1988, p. 53) se pronuncia sobre a “equivalência” – fator com multiplicidade de conceitos – do texto traduzido em relação ao texto de partida, se mostrando contra a adoção da “equivalência” no sentido de “o mesmo” entre os dois textos. O que se tem na realidade é uma “correspondência” entre as características dos textos originais e

---

<sup>6</sup> Tradução minha de: “[...] translation borders on too many provinces for the linguist to remain secure within his own proper territory or to survey the ground from one vantage point alone; a thorough exploration will compel him to make repeated approaches through the territories of his neighbours, and he will rely desperately on their guidance and advice”.

<sup>7</sup> Tradução minha de: “Translation method arises out of the cultural needs of its time and is conditioned by them, [...]”.

traduzidos, que se determina como heterogênea, uma vez que, as traduções feitas sobre um texto variam de acordo com as construções individuais de cada tradutor.

Peça a cinco tradutores que façam uma versão de um poema de imagens simples, sintática, objetiva e metricamente irrestrita, como, vamos dizer, o “Frog” de Carl Sandberg, para o holandês, por exemplo. As chances de pelo menos duas das cinco traduções serem idênticas são muito pequenas. Em seguida, peça a outros vinte e cinco tradutores que vertam as cinco versões holandesas de volta para o inglês, cinco tradutores para cada versão. O resultado será, novamente e com quase total certeza, tantas versões variadas quanto o número de tradutores. Chamar isso de equivalência é perverso.<sup>8</sup> (HOLMES, 1988, p. 53)

De tal modo, Holmes (1988, p. 54) contabiliza as construções individuais dos tradutores como responsáveis pela adoção da “correspondência”, rejeitando as propostas sobre “equivalência” como algo “igual”. O referido autor também percebe que as características correspondentes escolhidas inicialmente no texto pelo tradutor acabam por resultar em correspondência de processos tradutórios ao longo da produção traduzida, como, por exemplo, no uso de restrição no texto traduzido, em caso do tradutor optar por rima no lugar do verso livre escolhido pelo autor.

Broeck (1978) assume uma abordagem de reapropriação do termo “equivalência” ao usá-lo em seu conceito de “compreensão verdadeira” de como se deve considerar a tradução literária. Para o autor, “a equivalência de tradução ocorre quando um texto ou item da LF (língua-fonte) e da LA (língua-alvo) são relacionáveis (pelo menos em parte) às mesmas características relevantes da substância da situação comunicativa” (BROECK, 1978, p. 38) e considera que essas características relevantes são determinadas, categorizadas e avaliadas com precisão.

Segundo Gentzler (2009, p. 134), nesta fase inicial dos Estudos da Tradução, autores como James Holmes e Raymond van den Broeck colaboraram para sua estruturação ao concordar que “o estudioso deveria analisar o sistema tanto das correspondências quanto dos desvios construídos pelo tradutor”. Tal intenção via crescer as dificuldades para obter uma análise de tradução, pois acabavam por determinar que não existia material para análise senão os textos de partida e os textos traduzidos. Deste modo, não tendo como saber o que se passava na mente do tradutor ao realizar sua produção. Além disso, mesmo que houvesse uma

---

<sup>8</sup> Tradução minha de: “Now put even five translators onto rendering even a syntactically straight forward, metrically unbound, magically simple poem like Carl Sandburg’s “Frog” into, say, Dutch. The chances that any two of the five translations will be identical is very slight indeed. Then set twenty-five other translators into turning the five Dutch versions back into English, five translators to a version. Again, the result will certainly be as many renderings as there are translators. To call this equivalence is perverse”.

descrição no texto traduzido expondo os critérios e a sistemática poética governando a tradução, suas divergências de métodos tradutórios para com as intenções do autor ainda ocorreria.

Logo, esse traçado de interrelações entre texto traduzido e texto de partida mostrava-se inexistente, o que criava mais um obstáculo à explicitação objetiva do processo de tradução. A solução para essa problemática adviria com o foco cultural da tradução junto a metodologias mais sistemáticas, como a de Lambert e van Gorp (1985) dos Estudos Descritivos da Tradução, os quais tiveram por base a teoria de polissistemas de Even-Zohar (1990) e que foram aprimoradas por Gideon Toury (2004).

Quando ocorre o movimento da “*Cultural Turn*” (virada cultural) nos Estudos da Tradução, isto é, quando há uma mudança no texto de chegada, a partir de um enfoque cultural, o posicionamento da cultura na tradução suscita atenção para o produto traduzido como uma obra de literatura independente e não como cópia de textos de partida. Segundo Trivedi (2001, p. 280), “foi exatamente a formulação e o reconhecimento da virada cultural nos Estudos da Tradução que serviram para aumentar e revitalizar a disciplina e liberá-la dos instrumentos relativamente mecânicos de análises, disponíveis na Linguística”<sup>9</sup>. Seu foco está nos contextos culturais, históricos, econômicos e em outros elementos culturais que envolvam diferentes sociedades, com capacidade para examinar de modo compreensivo fatores externos, função e influência da tradução no sistema literário de chegada. Os Estudos da Tradução direcionam seu foco para a cultura do texto de partida ao assumir uma posição sistêmica de destaque sociocultural.

## 1.2 Teoria dos Polissistemas

A teoria dos polissistemas vem como reação aos modelos estáticos de teorias tradutórias. É conhecida também por *Polysystem Theory* ou *Polysystem Studies*, criada por Itamar Even-Zohar no final da década de 1960 e início de 1970, com fundamentos no Formalismo russo de 1920 e Estruturalismo tcheco de 1930 a 1940. Suas ideias são expostas em *The function of The Literary Polysystem in The History of Literature* e *The Relations between Primary and Secondary Systems in The Literary Polysystem*. Even-Zohar direciona o

---

<sup>9</sup> Tradução minha de: “It was precisely the formulation and recognition of this cultural turn in Translation Studies that served to extend and revitalize the discipline and to liberate it from the relatively mechanical tools of analysis available in Linguistics.”

estudo da tradução calcado nos sistemas culturais e literários, com o objetivo inicial de mostrar como as particularidades da tradução literária realizada em seu país, Israel, em especial nos gêneros de literatura infanto-juvenil e suspense, operam dentro dos polissistemas.

Esta teoria é a que precede o movimento de transição da tradução como texto, para tradução como cultura e política. A definição de polissistema é definida por Shuttleworth e Cowie (1997, p. 176) como um conglomerado (ou sistema) de sistemas heterogêneos e hierarquizados, que interagem para trazer à tona um processo dinâmico de evolução dentro do polissistema como um todo<sup>10</sup>. Even-Zohar (1978, p. 15) adota o conceito de polissistemas de Jurij Tynjanov, o qual faz a sugestão da visão de literatura como um sistema, correlacionando-a com outros co-sistemas literários.

Sistema por si só é tudo que está dentro de uma cultura, são aspectos dinâmicos, mutáveis e podem ser divididos entre diversas categorias, ou, como afirma Even-Zohar (1900, p. 27), é “a rede de relações que pode ser tomada como hipótese para um determinado conjunto de supostos observáveis”.<sup>11</sup> A Literatura, por exemplo, é um sistema e, de acordo com Schmidt (1979, p. 563),

pode ser analisada como um complexo sistema social de ações porque possui uma estrutura determinada, uma diferenciação dentro-fora, é aceita pela sociedade e desempenha funções que nenhum outro sistema pode cumprir nessa sociedade.

As mudanças que ocorrem no sistema literário se dão pela mutabilidade e atrito entre as literaturas consideradas canônicas e periféricas e, nas palavras de Šklovskij (1923, p. 27), “quando o formato de arte ‘canonizada’ (isto é, aquilo que ocupa o centro do sistema literário) chega a um impasse, o caminho está aberto para a infiltração de elementos artísticos não canônicos, que por hora conseguiram envolver novos dispositivos artísticos”<sup>12</sup>. Na época de Santo Agostinho, o “cânone” literário havia se estabelecido firmemente como o termo que indicava uma lista de livros aprovados e admitidos no corpo das Escrituras. Atualmente, entende-se por “cânone” o conjunto de textos literários que são vistos como legítimos e

---

<sup>10</sup> Tradução minha de: “[...] as a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole”.

<sup>11</sup> Tradução minha de: “[...] the network of relations that can be hypothesized for a certain set of as- summed observables”.

<sup>12</sup> Tradução minha de: “When the “canonized” art form (i, e, that which occupies the center of the literary system – I E-Z.) reaches an impasse, the way is open for the infiltration of the elements of non-canonized art, which by this time have managed to evolve new artistic devices.”

dignos de serem preservados historicamente – por vários séculos ou período mais curto de tempo – em uma determinada cultura.

A seleção de cânones pode se dar também por meio dos critérios instituídos pelos componentes mais dominantes da cultura em questão, como a patronagem de Lefevere (2007, p. 35) – poderes figurados por pessoas e instituições que impedem ou compelem o desenvolvimento da obra em seu meio e por sua relação com profissionais da reescrita, como tradutores, que podem alinhar as ideologias do sistema originário ao sistema de partida com restrições em diferentes níveis textuais na obra. Estas compreensões são englobadas com mais profundidade pelo pós-colonialismo na literatura (seguinte tópico do capítulo um deste projeto).

Os textos literários categorizados como “não-canônicos” acabam por ser encaixados na periferia, tornando-se produtos que acabam por ser vistos como sem importância, com pouco valor estético para o sistema dominante central e, por consequência, acabam por ser esquecidos na cultura em que foram inseridos. Estas posições hierárquicas – canônica e periférica – podem se alterar com o tempo, ou devido a uma soma de fatores particulares à cultura na qual a obra em questão venha a existir. Dentro de um polissistema literário, há alguns componentes que são essenciais para a mutabilidade destes *status*, os quais são identificados nos pressupostos de Even-Zohar (1990, p. 37-39):

- 1) Produtor e produtores: O produtor refere-se a autores e criadores de textos literários, sendo os mesmos considerados agentes políticos envolvidos em ‘discursos de poder modelados para um repertório em específico, mais aceitável e legitimado’. Seu peso dentro dos sistemas literários pode variar.
- 2) Instituição: Consiste em um “agregado de fatores envolvidos na manutenção da cultura como uma atividade sociocultural”<sup>13</sup>. Capacitadas por outras instituições sociais dominantes, pode criticar produtores e agentes. Podem ser agências de publicação, escolas, mídias, organizações governamentais, entre outros.
- 3) Repertório: “o agregado de regras, normas e materiais que governam a elaboração e o uso de qualquer produto”<sup>14</sup>.
- 4) Consumidor: Concebido como o público, tal qual os produtores, é participante em diferentes níveis das atividades literárias, sendo que seu consumo de obras literárias

---

<sup>13</sup>Tradução minha de: “*The "institution" consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity*”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37)

<sup>14</sup>Tradução minha de: “*Repertoire" designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product.*” (ibid, p. 39)



ocorre além das leituras integrais de cada obra. Todos os membros da comunidade, de uma forma ou de outra, recebem fragmentos de velhas narrativas mesmo desconhecendo a obra de partida em sua integralidade, pois estes manifestos são concedidos por múltiplos agentes, sendo um exemplo, a escola que seleciona determinado fragmento para exercitar e apresentar modelos de literatura para seus alunos.

- 5) Mercado: “é o agregado de fatores envolvidos na compra e venda de produtos literários e na promoção de tipos de consumo”<sup>15</sup>.
- 6) Produto: Além das obras literárias, engloba seus fragmentos em todo tipo de variedade, como citações, resumos e críticas, os quais são componentes para a manutenção de modelos canônicos. Admite que há acordos e conhecimentos trocados a respeito da língua entre a comunidade.

### 1.2.1 Sistema literário de literatura traduzida e normas da tradução

Dentro do polissistema literário há diversos subsistemas, como o sistema literário de literatura traduzida que está sempre se redefinindo graças à natureza do processo dinâmico de evolução decorrente das mudanças sutis e agressivas de uma determinada cultura. A literatura traduzida pode ocupar uma posição primária, causadora ativa na transformação do centro do polissistema e conseqüentemente ser tratada como cânone – associado pelas pessoas da cultura inserida como *status*, qualidade, alta hierarquia – ou será estabelecida como secundária, onde assumirá uma posição mais periférica dentro do polissistema literário gerando pouca ou nenhuma influência dentro do sistema central.

São consideradas como periféricas as literaturas traduzidas que se conformam às normas literárias do sistema de chegada assumindo formas convencionais e sofrendo por determinadas vezes à adequação à cultura dominante, implicando na perda de suas características culturais de partida. Há uma tendência majoritária dentre os países do Ocidente de transferir as obras traduzidas de nações consideradas como Terceiro Mundo para o sistema periférico, uma vez que as literaturas de origem europeia e, atualmente, também as de origem americana acabaram por se estabelecer hierarquicamente em um posto mais alto por diversas

---

<sup>15</sup>Tradução minha de: “*The "market" is the aggregate of factors involved with the selling and buying of literary products and with the promotion of types of consumption.*” (ibid: p. 38)

razões, sendo uma parte delas relacionadas aos efeitos do colonialismo, como será visto mais adiante.

De acordo com Even-Zohar (1990, p. 47)<sup>16</sup>, há três motivos principais para a literatura traduzida assumir a posição primária: quando é “jovem”, se estabelecendo e, inicialmente, se orienta com literaturas mais “velhas” para modelos já estabelecidos; quando é “periférica” ou “fraca” e importa os tipos literários dos quais carece - pode ocorrer quando uma pequena nação é dominada pela cultura de um país maior -, sendo que o autor destaca que todas as “literaturas periféricas podem, em tais casos, ser compostas por literaturas traduzidas” (1990, p. 47); e quando há um momento crítico na história da literatura em que modelos estabelecidos não são mais considerados suficientes, ou quando há um vazio na literatura do país.

De modo geral, para a teoria de polissistemas, uma obra traduzida será relevante ou não em determinada época conforme a adequação, a prática estabelecida e os fundamentos ideológicos estabelecidos pelas organizações dominantes da cultura de chegada a qual for exposta. Soma-se a estas restrições para a produção tradutória, o fato de que a obra traduzida deverá apresentar as normas do sistema literário da cultura de chegada.

As normas vigentes no contexto sociocultural são vistas como interpretações dos valores, ideias e tradições gerais que são comuns a uma sociedade ou cultura e se expõem de diversas maneiras dentro das performances e ações diárias da comunidade, replicando os atos considerados apropriados às morais e aos bons costumes e ao certo e errado, regulando, assim, os comportamentos da população. Para Theo Hermans (2013, p. 1),

o termo “norma” pode referir tanto à singularidade no comportamento quanto ao mecanismo que explica essa regularidade. O mecanismo tem uma função socialmente regulatória e engloba uma dimensão psicológica bem como uma dimensão social. Faz a mediação entre o individual e o coletivo, entre as intenções, escolhas e expectativas individuais e crenças, valores e preferências coletivamente mantidas. [...]. As normas contribuem para a estabilidade das relações interpessoais, mais especificamente na variedade da coordenação necessária para a contínua coexistência mais ou menos harmônica, dentro de um grupo. Podem contribuir para a estabilidade das relações interpessoais ao reduzir a incerteza quanto à ação de outrem. Ao generalizar a experiência passada e permitir projeções concernentes a tipos de situações similares no futuro, as normas acabam por auxiliar a tornar o comportamento mais previsível.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Tradução minha de: “(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young,” in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak,” or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.”

<sup>17</sup> Tradução minha de: “The term “norm” may refer both to a regularity in behavior and to the mechanism which accounts for this regularity. The mechanism has a socially regulatory function and comprises a psychological as well as a social dimension. It mediates between the individual and the collective, between the individual’s

As normas da tradução serão reconhecidas a partir do momento em que os leitores de chegada identificarem como o tradutor do texto traduzido produziu as normas de sua cultura na obra traduzida, isto é, se a tradução está condicionada às normas literárias da sociedade de chegada e dos leitores do texto traduzido.

Há a possibilidade do texto traduzido não apresentar um comportamento condizente com as normas prevaletentes em um sistema cultural e como destaca Hermans (1991, p. 162), “o descumprimento com a norma em determinadas situações não a desvalida”<sup>18</sup>. Esta conduta alternativa terá suas consequências, como qualquer outro infrator de normas vigentes em um sistema, cultura ou sociedade. As consequências dependerão das práticas da cultura de chegada.

Toury (2004, p. 200-202) apresenta as três categorias de normas que compõem o processo tradutório. A “norma inicial” (*initial norms*), que indica o formato em que o texto será traduzido - se de maneira adequada (de acordo com as exigências da cultura de partida), ou se de maneira aceitável (de acordo com as normas da cultura de chegada). Devido às incompatibilidades próprias das práticas e exigências da norma adequada é comum usar de norma inicial aceitável no texto traduzido, pois nada é reescrito com completo rigor. As “normas preliminares” (*preliminary norms*) consideram a existência e a natureza atual da política de tradução e da integridade da tradução - “a política da tradução refere-se aos fatores da escolha dos tipos textuais; ou mesmo os textos individuais, a serem importados através da tradução para uma cultura/língua específica em um determinado momento no tempo”<sup>19</sup>; e a integridade da tradução envolve a seara de questionamentos sobre a existência prática da tradução indireta, isto é, traduzir de línguas distintas da língua de partida em destaque e as indagações acerca de proibições, tendências, permissões para esse tipo de produção. Por fim, as “normas operacionais” (*operational norms*) guiam a tomada de decisões durante o processo tradutório, adequado ou aceitável, aplicado ao texto, afetando-o de modo “a governar-

---

*intentions, choices, and expectations, and collectively held beliefs, values, and preferences. [...] Norms bear on the interaction between people, more especially on the degree of coordination required for the continued, more or less harmonious coexistence with others in a group. Norms contribute to the stability of interpersonal relations by reducing uncertainty about how others will act. By generalizing from past experience and allowing projections concerning similar types of situation in the future, norms help to make behavior more predictable”.*

<sup>18</sup> Tradução minha de: “[...] non-compliance with a norm in particular instances does not invalidate the norm”

<sup>19</sup> Tradução minha de: “Translation policy refers to those factors that govern the choice of text types; or even of individual texts, to be imported through translation into a particular culture/language at a particular point in time.”

diretamente ou indiretamente – também, as relações que poderiam ser obtidas entre os textos de partida e de chegada”.<sup>20</sup>

Essas normas subdividem-se em “normas matriciais” (*matricial norms*) e “normas linguístico-textuais” (*textual-linguistic norms*). As normas matriciais realizam alterações estruturais do material na língua de chegada como substituição para o texto traduzido – algumas dessas modificações são aplicadas na distribuição do texto, segmentações, omissões, adições, entre outros. As normas linguístico-textuais são as regras que selecionam o material linguístico e estilístico que será utilizado para formular o texto traduzido, ou para substituir os aspectos linguísticos e estilísticos produzidos no texto de partida.

De acordo com Toury (2004, p. 206) essas regulações só terão importância no sistema no qual estão inseridas, uma vez que todos os sistemas são diferentes, cultural e historicamente, e, portanto, indiferentes até certo ponto às normas de sistemas alheios, mesmo que porventura estes sistemas alheios apresentem entre si similaridades devido à manifestação de contato contínuo entre seus sistemas culturais. Ressalta-se, portanto, que existem sistemas literário, os quais em razão de seu forte vínculo com uma ex-colônia, acabam por afetá-las de maneira que as normas utilizadas sigam os conformes do antigo sistema colonizador.

A importância das normas de um sistema de partida depende da sua concorrência com as outras normas do sistema no qual estejam imbuídas. Essa concorrência, de acordo com Toury (2004, p. 204) é fruto das especificidades culturais e de sua própria natureza que tem uma instabilidade básica devido à sua capacidade de se manter constante por diferentes variáveis de tempo.

Em virtude da contínua mudança de comportamento de normas, os profissionais da área literária acabam por sofrer dificuldades em acompanhar suas mudanças e, por esse motivo, não é estranho encontrar três tipos de normas exercendo suas atividades dentro de um mesmo sistema literário: as normas *mainstream*, ou mais recentes, que se posicionam com aspecto dominante no centro do sistema e acabam por dar diretrizes ao comportamento translacional daquilo que está em voga, que é considerado *fashion*; há as normas resultantes das reminiscências de antigos conjuntos de normas; e as normas que por suas estruturas rudimentares acabam por assumir posição na periferia, esperando sua vez de ocupar posição central.

---

<sup>20</sup> Tradução minha de: “[...]govern—directly or indirectly—the relationships as well that would obtain between the target and source texts.”

Segundo Toury (2004, p. 206) não é possível observar as normas diretamente, mas pode-se observar os produtos dos comportamentos por elas direcionados. As considerações são feitas através das reconstruções textuais e extratextuais das normas translacionais. As reconstruções textuais “são as próprias obras traduzidas, onde há todos os tipos de normas”<sup>21</sup> e as reconstruções extratextuais, que são “formulações semi-teóricas ou críticas, tais como ‘teorias’ prescritivas de tradução, comentários do tradutor, editores, editora, juntamente a quaisquer outros comentários de pessoas e instituições envolvidas no processo tradutório”<sup>22</sup>.

Conforme Lefevere (2007, p. 204-206), pode-se concluir sobre os estudos das normas que: toda norma é histórica, social e culturalmente definida; sempre há a opção do comportamento não-normativo; toda norma tem também um fator restritivo; e a contextualização histórica também é parte dos estudos diacrônicos de norma.

### 1.3 Estudos Descritivos da Tradução – EDT

Os Estudos Descritivos da Tradução, com a sigla EDT em português, são menos prescritivos que prévias teorias de tradução e tem por objetivo estabelecer as expectativas prováveis do comportamento tradutório ao lidar com a prática da tradução como “uma disciplina empírica com uma organização hierárquica e um programa estruturado de pesquisa”<sup>23</sup> (CHEUNG, 2013, p.10). Conforme sugere Gideon Toury (2004, p. 3), os precedentes estudos da tradução deveriam ser substituídos por uma seção devidamente sistemática e descritiva, pois somente assim as descobertas de estudos individuais viriam a ser testáveis intersubjetivamente e comparativamente, organizando, assim, estas análises da tradução em um formato reproduzível. Em 1980, Toury publicou *In Search of a Theory of Translation*, onde estabeleceu as principais reivindicações, conceitos e objetivos dos Estudos Descritivos da Tradução, cujo nome adveio de uma das vertentes do mapa conceitual de James Holmes em *The Name and Nature of Translation Studies* (1975, 1988).

Para Toury (2004, p. 13), as traduções deveriam primeiramente ocupar uma posição dentro dos sistemas sociais e literários da cultura de chegada, a qual iria determinar as estratégias tradutórias a serem empregadas. A sua metodologia envolve três passos: situar o

---

<sup>21</sup>Tradução minha de: “the translated texts themselves, for all kinds of norms” (TOURY, 2004, p. 206)

<sup>22</sup>Tradução minha de: “semi-theoretical or critical formulations, such as prescriptive “theories” of translation, statements made by translators, editors, publishers, and other persons involved in or connected with the activity, [...]” (TOURY, 2004, p. 206).

<sup>23</sup>Tradução minha de: “an empirical discipline with a hierarchical organization and a structured research program.”

texto dentro do sistema de cultura de chegada, observando sua adequação ou aceitabilidade; comparar alterações entre o texto de partida e o texto traduzido, identificando relações entre pares “casados” dos segmentos do texto de partida e do texto traduzido, e então tentando generalizar sobre o conceito de tradução intrínseco; e trazer as implicações para as tomadas de decisão em futuras traduções. Assim sendo, “a função que um texto traduzido desempenhará na cultura alvo orienta o processo por meio do qual o produto traduzido é elaborado” (CARVALHO, 2005, p. 41).

#### **1.4 Esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e van Gorp (1985)**

O esquema teórico-metodológico proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) tem por objetivo examinar “as relações específicas entre os sistemas de literatura das culturas de chegada e de origem”<sup>24</sup> (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 44) e analisar as normas dominantes, bem como os modelos e comportamentos de seus sistemas, os quais têm parcela de influência nas estratégias de tradução assumidas para com o texto de chegada. O referido esquema é composto por quatro etapas: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico.

Na etapa dos dados preliminares, são analisadas as informações que precedem a obra, verificando primeiramente os metatextos e a estratégia observável – texto de tradução aceitável ou adequada; a perigrafia ou paratexto, que são elementos e convenções dentro do espaço físico da obra; o peritexto – elementos e convenções no lado exterior; e o epitexto – fora da obra. Na segunda etapa, a macroestrutural, se observa a divisão do texto, o título dos capítulos, a relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrições, da estrutura interna da narrativa, sua estrutura poética. Ou seja, ocorre uma apreensão das informações de dentro do texto, que acabam por gerar hipóteses sobre as estruturas microestruturais. Na terceira etapa, a microestrutural, analisam-se os padrões gramaticais mais dominantes, as formas das estruturas da literatura da obra, sua narrativa, perspectiva, pontos de vista quanto a mesma, níveis de linguagem, uso das figuras de linguagem, formas de reprodução da oralidade, da verossimilhança e da capacidade de entretenimento. Com estas informações é possível fazer um confronto com as estratégias observadas na etapa macroestrutural, e deste modo, levar suas considerações para o contexto sistêmico. Por fim, na quarta etapa, as informações das

---

<sup>24</sup> Tradução minha de: “*the exact relations between the literary system of the target and source cultures.*”

etapas anteriores são consideradas e, assim, construídas conclusões sobre as relações intertextuais, interculturais, e intersistêmicas entre os sistemas literários das obras em questão.

Para examinar a etapa dos dados preliminares nos textos de partida e de chegada, as características paratextuais conceituadas por Genette (1997, p. 18) são “títulos e subtítulos, pseudônimos, prefácios, dedicatórias, epígrafes, prefácios, legendas, notas, epílogos e pós-escritos”<sup>25</sup>. Contudo, o autor não foca na posição do tradutor ou qualquer aspecto relacionado a ele (a) em um livro, ainda que o nome do (a) tradutor (a) e suas interações sejam também parte do reforço ao paratexto, donde diversos tipos de informações são compiladas de modo a apresentar o leitor à obra. Para Sousa (2011, p. 12),

os paratextos emolduram a obra traduzida e garantem um espaço de visibilidade à voz do tradutor, mas não só, os discursos de acompanhamento ancoram a obra no horizonte da crítica literária e definem parâmetros que conduzirão a leitura e recepção do texto traduzido na cultura de chegada.

Utilizando-se destes dados preliminares, é possível gerar a visualização do “outro”, do desconhecido, que vai ser conduzido pela ponte tradutória até a cultura de chegada. As informações apresentadas sobre o tradutor em uma obra podem dar não somente maior visibilidade a este profissional, mas também melhoram a interação entre os dois sistemas culturais. Segundo Carneiro (2015, p. 113), é na leitura e análise do texto traduzido que se pode rastrear a visibilidade textual do tradutor:

1. Verificação da existência de prefácios/posfácios/introduções do tradutor na edição;
2. Verificação das menções de tradução ou da tradução específica, assim como seu teor, pelos elementos acima descritos.
3. Verificação da existência de outros prefácios/posfácios/introduções de outrem que falem de/da tradução e o teor dessa menção;
4. Verificação de outras menções ao tradutor ou à tradução em outros elementos paratextuais, por exemplo, orelha, quarta capa, dados biográficos dos tradutores etc.;
5. Qual é a posição do nome do tradutor: posição de destaque (capa, quarta capa), uma menção comum (folha de rosto) ou somente uma menção legal (ficha catalográfica);
6. Em que medida a biografia do tradutor determina ou influencia a posição de destaque do seu nome na edição — o estudo da biografia e a visibilidade social do tradutor não têm interesse em si mesmas, mas lançam luz à visibilidade paratextual do tradutor;

---

<sup>25</sup> Tradução minha de: “[...] titles and subtitles, pseudonyms, forewords, dedications, epigraphs, prefaces, intertitles, notes, epilogues, and afterwords.”

A autora também elenca níveis de linguagem de hierarquia de apresentação do tradutor na obra traduzida em relação ao lugar e a posição do nome do tradutor na obra literária, que é apresentada em ordem decrescente quanto à importância e regida por critérios de visibilidade (Carneiro, 2015, p.116-117):

1. Na capa (junto ou abaixo do nome do autor, normalmente em fonte menor); 2. Na contracapa; 3. Nas orelhas; 4. Na folha de rosto ou folhas iniciais; 5. No verso da folha de rosto (página de créditos); 6. Na ficha catalográfica; 7. Não consta

### 1.5 Pós-colonialismo na literatura e nos estudos da tradução

A autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2006) ressalta seu desejo de ser lida em diferentes lugares e também o poder da literatura na promoção de mudança na sociedade:

Eu quero ser lida na Nigéria. E eu quero ser lida pelo resto do mundo. *Hibisco Roxo* foi traduzido, até agora, em dez países e é algo pelo qual eu me sinto grata e orgulhosa. Recentemente eu vi a edição em hebraico e, olhando os elegantes caracteres que eu nunca serei capaz de ler, eu pensei em todas as pessoas que possivelmente irão lê-lo em Israel e senti algo delirante e fantasticamente afirmativo para a vida. Que a literatura pode conectar o mundo, que a literatura pode mudar um pedaço do mundo<sup>26</sup>.

A partir da “virada cultural” surgem certas correlações com o pós-colonial, aumentando a percepção dos Estudos da Tradução quanto aos efeitos gerados pelas práticas do Colonialismo<sup>27</sup> da Era das Grandes Navegações, em que os países colonizadores forçavam relações contínuas de dominância de suas culturas nas terras colonizadas, por meio de coerção, subjugação e conflito. Assim, renegam a cultura não-europeia, bem como suas construções e conhecimentos, que, ao serem postos secundários, são rechaçados ao denominar as tradições filosóficas eurocêntricas e sua sapiência de “saber primitivo” ou “saber local” (MATA, 2014, p. 29), donde a solução para o problema de tudo e de todos se dão por meio da sabedoria e dos costumes ocidentais eurocêntricos.

---

<sup>26</sup> Tradução minha de: “*I want to be read in Nigeria. And I want to be read in the rest of the world. Purple Hibiscus has so far been translated in ten countries and it is something I feel grateful for and proud of. I recently saw the Hebrew edition and, looking at the elegant characters that I will never be able to read, I thought of all the people who will hopefully read it in Israel and I felt something delusionally, fantastically life-affirming. That literature can connect the world, that literature can change a slice of the world.*” Retirado da página da internet: *Including an Archive of African LGBTIQGNC – Interview with Chimamanda Ngozi Adichie*. Publicada em 28 de fevereiro de 2006 por Sokari.

<sup>27</sup> “Colonialismo são orientações políticas de nações ou sistema ideológico de que uma nação lança mão para manter sob seu domínio, total ou parcial, os destinos de uma outra, procurando submetê-la nos setores econômico, político e cultural”. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=colonialismo&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab>. Acesso em: 30 de outubro de 2018.



Para Jameson (1992), a “ideologia”<sup>28</sup> colonial europeia imperialista utilizada para legitimar a dominação dos povos da Ásia, África e América era a suposta inferioridade do “outro”<sup>29</sup>, das distintas atividades da comunidade alheia e “bárbara” em relação à “normalidade” das tradições e costumes “civilizados” da Europa. Em outras palavras, a ideologia colonial utilizou mecanismos binários e dicotômicos – centro/periferia, superior/inferior, homem branco europeu/mulher estrangeira colonizada, para o estabelecimento de seu poder.

De acordo com Mary Louise Pratt (1992), uma das formas para propagação dessa ideologia na Europa, foi por meio de relatos etnográficos – registros feitos com o intuito de descrever a cultura material de um povo de modo a criar imagens distorcidas das identidades das nações sob seu poder, como os relatos de viagem dos pré-colonos e colonos pioneiros, nos quais recontavam e descreviam os povos e as culturas colonizadas sobre a visão europeia imperialista. Entretanto, ainda que essas viagens fossem patrocinadas por impérios que desejassem adquirir conhecimento, os relatos de viagem produzidos pelos viajantes tinham as características de serem frequentemente realizados com “objetivos intelectuais precisos fundamentados em leituras sistêmicas e meticulosas instruções *já elaboradas*”<sup>30</sup> (RUBIES, 2002, p. 257-58). Muitos clichês e estereótipos do “outro” são recontagens dos colonizadores do século XVIII e XIX com base nesses relatos.

Por muito tempo a história dos povos colonizados foi escrita pelo ponto de vista da cultura dominante com diferentes tipos de reforço, qual o literário, influenciando ideologicamente não somente os povos colonizadores em seus próprios países, como principalmente os povos e as nações colonizadas. Consequentemente, os sistemas culturais dos continentes subjugados, incluindo os literários, artísticos e da educação, foram sendo banidos para posições periféricas, fracas e que, não estranho, acabavam esquecidos por seu próprio povo – condição inevitável caso não encontrassem meios e/ou incentivos para transitar na memória e no cotidiano de gerações mais novas. Em países de povos com linguagens ágrafas, caso as tradições orais não fossem repassadas para futuras gerações, seriam esquecidas.

---

<sup>28</sup> Entende-se por ideologia uma “estrutura de representações que permite ao sujeito individual conceber ou imaginar sua relação vivida com realidades transpessoais, tais como a estrutura social, ou a lógica coletiva da História”. (MATA, 2014, p.30)

<sup>29</sup> “O ‘outro’ é sujeito marginalizado pela hegemonia europeia; pessoa de raça ou etnia diferente, ou seja, não-branca e não-europeia. Já o ‘Outro’ é o sujeito hegemônico europeu”. (BONNICI, 2009, p. 225).

<sup>30</sup> Tradução minha de: “*precise intellectual aims backed by systematic readings and carefully drawn instructions.*” (grifo meu)

O termo “pós-colonial” surge com os estudos acadêmicos que buscavam a superação dos quadros, perspectivas e *insights* concebidos à população pelas leituras coloniais realizadas sobre Ásia, África e América. Edward Said (1978), por exemplo, expõe a maneira que os ocidentais, principalmente, a Inglaterra e a França, representaram o Oriente de maneira a induzir a construções ideológicas, políticas, sociológicas, militares, científicas e artísticas quanto a sua imagem. A partir disso, o pós-colonialismo toma substância conceptual em meados de 1980, com respaldo de autores como Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, com a obra *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures* (1991), título derivado da frase de Salman Rushdie: “Sou um escritor britânico. O império escreve de volta para o centro”<sup>31</sup> (MATA, 2014, p. 30), referência aos meios pelos quais as vozes pós-coloniais manifestam-se para responder ao cânone literário do sistema colonial central.

Com uma multiplicidade de posições, encontra-se novamente a polêmica conceitual, pois seu termo apresenta “ambiguidades teóricas de espaço e tempo”, onde o “pós” pode ser um sinalizador tanto da finalização de um evento histórico ou de uma era, como pode ter a significância para comentar um certo movimento intelectual (SHOHAT, 1992). Porém, para fins deste Projeto Final, emprega-se o conceito de pós-colonial de Stuart Hall (2003, p. 56):

O “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra [...].

Pode-se afirmar que a continuidade do domínio colonial também é reforçada pela manifestação do neocolonialismo impregnado nas operações da globalização do capitalismo ocidental. Segundo Bonnici (2009, p. 237) tal situação reside:

(1) no fato de que as mudanças no controle econômico e cultural não ocorreram e (2) na convicção de que a formação da elite comprometida com as nações hegemônicas era premeditada e realizara-se por meio de discriminações, lutas classistas e práticas educacionais. Ademais, o eurocentrismo continuou influenciando a mentalidade das nações politicamente independentes com seus modelos culturais, especialmente pelo binarismo (literatura e oratória; línguas europeias e línguas indígenas; [...]).

---

<sup>31</sup> Tradução minha de: “*I am a British writer. The empire writes back to the center.*”

Para Tejaswini Niranjana (1992, p. 7) “a força do discurso colonial se fundamenta em sua extrema flexibilidade”<sup>32</sup>; por discurso colonial, a autora se refere às “delineações de conhecimento, aos modos de representação e às estratégias de poder, leis, disciplina, entre outros, que são empregados na construção e na dominação de “sujeitos coloniais”<sup>33</sup>. Adichie (2009) enfatiza essas questões em palestra proferida:

Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre uma única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro." Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir um povo, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do continente africano e não com a criação colonial do continente africano e você tem uma história totalmente diferente.<sup>34</sup>

Os objetivos principais das teorias e práticas pós-coloniais são os de desconstruir e dar fim às práticas e discursos unilaterais de dominação cultural ainda existentes nas diversas áreas de atividade social e de instituições presentes na vida dos povos com histórico de recepção colonial, atingindo mesmo os níveis mais subconscientes de uma comunidade, ou, em outras palavras, pretende a descolonização. Então, os estudos pós-coloniais contribuem para a ruptura da narrativa única que legitimam as ideologias do processo de colonização, seus conceitos de servitude, de silêncio e de dominação entre povos, raças e etnias, pessoas,

<sup>32</sup> Tradução minha de: “*the strength of colonial discourse lies in its enormous flexibility.*”

<sup>33</sup> Tradução minha de: “*By colonial discourse I mean the body of knowledge, modes of representation, strategies of power, law, discipline, and so on, that are employed in the construction and domination of ‘colonial subjects’.*”

<sup>34</sup> Vídeo em “*The danger of a single story*” por Chimamanda Ngozi Adichie, em TEDGlobal 2009. Tradução por Erika Rodrigues da transcrição: “*So that is how to create a single story, show a people as one thing, as only one thing, over and over again, and that is what they become. It is impossible to talk about the single story without talking about power. There is a word, an Igbo word, that I think about whenever I think about the power structures of the world, and it is "nkali." It's a noun that loosely translates to "to be greater than another." Like our economic and political worlds, stories too are defined by the principle of nkali: How they are told, who tells them, when they're told, how many stories are told, are really dependent on power. Power is the ability not just to tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person. The Palestinian poet Mourid Barghouti writes that if you want to dispossess a people, the simplest way to do it is to tell their story and to start with, "secondly." Start the story with the arrows of the Native Americans, and not with the arrival of the British, and you have an entirely different story. Start the story with the failure of the African state, and not with the colonial creation of the African state, and you have an entirely different story.*”. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript#t-1110239](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript#t-1110239). Acesso em 28 de novembro de 2018.

ética, classes e gênero, rejeitando as binaridades que tentavam explicar a realidade do “outro”: sujeito e objeto, margem e centro, dominante e dominado, colônia e metrópole, feio e belo, etc. Segundo Homi Bhaba (2012), “precisamos do pós-colonialismo para nos mostrar a experiência completa da descolonização”<sup>35</sup>. Adicionam-se aos objetivos pós-coloniais, segundo Bonnici (1998), as preocupações

[...] com a preservação e documentação da literatura produzida pelos povos degradados como “selvagens”, “primitivos” e “incultos” pelo imperialismo; a recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e ainda mantidas pelo sistema capitalista atual.

O pós-colonial é concebido como um campo de investigação e não como uma única teoria, sendo que realiza diversos estudos dentro de áreas distintas – Estudos Culturais, História, Antropologia, Sociologia, Filosofia, Ciências Políticas, etc. – que tem em comum o fato de realizarem fortes críticas às narrativas ocidental-eurocêntricas – pois embarga não somente o colonialismo europeu, mas o imperialismo dos Estados Unidos da América – como modelo civilizatório universal e a vontade de desvelarem-se para combater os efeitos da colonização. Para isso, constroem novas epistemologias e paradigmas de análise sociocultural, valorizando os “saberes locais” e contextos advindos dos países colonizados, realizando uma releitura da colonização como parte de um processo global.

De acordo com Bonnici (2009), a Literatura Pós-Colonial assume uma natureza de resistência ao reler, reescrever e enfatizar a cultura diversa da do cânone. Para tal, produz uma conduta de descolonização da leitura a partir dos múltiplos conhecimentos dos diferentes campos de estudo que a investigam, examinando-a em obras literárias coloniais e de pós-independência. As coloniais são divididas em três tipos até alcançarem a ruptura e se desenvolverem como literaturas pós-coloniais, segundo Bonnici (2009, p. 222):

[...] relatos de viagem. Feitos por viajantes, esposas de administradores coloniais, religiosos, entre outras figuras coloniais. Depois escritos literários por habitantes colonizados educados na metrópole, sob supervisão imperial, como missionários africanos, classe alta da Índia. Por fim, as literaturas pré-independência com certo grau de diferenciação das literaturas cânones centrais.

---

<sup>35</sup> Trecho de entrevista de Bhaba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqIvmA>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

De acordo com Carbonieri (2016), as literaturas pós-coloniais são vistas como as produzidas em países que foram colônias das potências europeias e das potências ocidentais; as literaturas da diáspora – quando os autores oriundos desses contextos de colonização se deslocam para outros locais; as produzidas por autores pertencentes a grupos excluídos, marginalizados, oprimidos, não necessariamente em ligação direta com o momento colonial; e as literaturas canônicas, escritas em países colonizadores que abarcam o conteúdo da colonização e dos povos colonizados sob o viés do pós-colonialismo.

Segundo Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1991, p. 2), as literaturas produzidas em países colonizados e as literaturas da diáspora, têm em comum o fato de terem se manifestado “a partir da experiência da colonização e de afirmarem a tensão com o poder imperial e enfatizarem suas diferenças dos pressupostos do centro imperial”<sup>36</sup>.

Entretanto, até as conscientizações alcançarem sua plenitude e as diferenciações culturais assumirem tonalidade de orgulho nacional para todas as ex-colônias, o tempo será distinto em vista da heterogenia histórica dos diferentes países com passado colonial. Com as literaturas pós-coloniais determinando a distinção delas próprias das enaltecidas literaturas anglo-saxônicas e europeias e conscientizando-se de seus valores nacionais, o âmbito literário contribuirá fortemente para a conquista do processo do movimento de descolonização. Bonnici (2009, p. 237) apresenta seis princípios desse movimento:

1. Contestação das interpretações eurocêntricas; 2. Desafio à centralidade, à universalização e às forças hegemônicas; 3. Instalação do contra discurso pela transgressão e dissolução de formas literárias europeias ou suas fronteiras; 4. Reescrita da história da colônia na qual se percebe que a realidade do passado tem influenciado o presente; 5. A marginalidade ou excentricidade (raça, gênero, normalidade psicológica, exclusão, distância social, hibridismo cultural) é uma fonte de energia criativa; 6. A ironia e a paródia trabalham com os discursos existentes e, ao mesmo tempo, os contestam.

Por descolonização não se infere que haverá a recuperação completa dos idiomas e culturas pré-coloniais, ainda mais pelo fato de diferentes integrações terem ocorrido em sociedades que sofreram dissemelhantes formas de domínio colonial, como as que foram duplamente invadidas e colonizadas a ponto das tradições, costumes e demais aspectos culturais terem sido aniquilados. É o caso da população das Ilhas do Caribe, cujas sociedades originárias foram dizimadas no primeiro século vivido sob dominação de estrangeiros até

---

<sup>36</sup> Tradução minha de: “[...] out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre”.

serem substituídas por diferentes habitantes, idioma e culturas, sendo hoje um exemplo único da “colonização completa” (Bader, 1986, p. 96). A circunstância identitária dos caribenhos é descrita por Hall (2003) a partir do seu sistema literário, expondo as transformações para redefinir uma identidade nacional, tendo em vista a descolonização mental da sociedade.

Neste contexto, forma-se, então, a mutabilidade da identidade com as tensões e contradições emergentes das relações de poder e dominação, ocorrendo uma redefinição da mesma e do coletivo. Esse caso de diáspora de identidade é citado por Hall (2003, p. 416) como decorrência do pós-colonialismo: “pós-colonialidade, de uma maneira curiosa, preparou o indivíduo para viver numa relação pós-moderna ou diaspórica com a identidade”.

No âmbito dos Estudos da Tradução relacionados ao colonialismo e ao pós-colonialismo, Niranjana (1992, p. 2), mostra como tanto a língua quanto a prática da tradução foram usadas para “amoldar e, ao mesmo tempo, adquirir suas formas dentro das relações assimétricas de poder que operam sob o colonialismo”<sup>37</sup>.

Niranjana (1992, p. 12) cita Sir William Jones, que emprega a tradução na Índia “para domesticar o Oriente e assim transformá-lo numa província de aprendizados europeus”<sup>38</sup>. O trabalho de Jones auxiliou a manter uma imagem falsa, porém poderosa de hindus submissos e indolentes, o que reitera a compreensão da autora de que a tradução reforça versões hegemônicas dos colonizados, lhes formatando às representações ou objetos sem história e paradoxalmente estáticos. De acordo com Niranjana (1992, p. 23) as três bases que constroem o trabalho de Jones são as seguintes: a necessidade da tradução por um tradutor europeu, uma vez que os indianos não seriam confiáveis para interpretar suas próprias leis e cultura; o desejo do “senhor europeu” de ser o poder legislativo que escreve as leis indianas; e o desejo de “purificar” a cultura indiana e falar pela mesma.

A análise da influência da tradução no colonialismo é examinada por Bassnett e Trivedi (1999, p. 5), que afirmam que percebem a extensão dos danos introduzidos pela prática de uma tradução feita para o consumo europeu em suas línguas europeias como um procedimento de via única, no qual as normas dominantes europeias produziam a literatura e, ao mesmo tempo, certificavam-se de que nenhum texto “estrangeiro” chegaria à cultura de chegada para ser traduzido. Bassnett e Trivedi (1999) ainda registram que a exposição do auxílio da tradução no colonialismo gerou algumas respostas extremistas, como a de que as traduções para línguas europeias deveriam ser restritas, ou mesmo banidas, pois perpetuariam

---

<sup>37</sup> Tradução minha de: “*Translation as a practice shapes, and takes shape within, the asymmetrical relations of power that operate under colonialism.*”

<sup>38</sup> Tradução minha de: “*to domesticate the Orient and thereby turn it into a province of European learning.*”

o processo colonial se feitas na língua de domínio, contudo as restrições seriam vistas como formas extremamente prejudiciais de censura. Autores como Bahbba (1994, p. 38-39) assumem uma “nova política de entre-lugar para emergência dos verdadeiros ‘outros’ de nós mesmos” em resposta a esse posicionamento. Os procedimentos de descolonização também auxiliam a desconstruir e restaurar o formato da tradução face aos desajustes coloniais propiciados pelo manuseio da mesma.

Bonnici (2009, p. 271) menciona as estratégias adotadas pela tradução com enfoque no pós-colonial para sua reformulação, como a releitura do texto para fazer emergir os traços coloniais escondidos. Com isso, fazendo uma desconstrução do texto de modo a visar a ideologia dominante, reinterpretando o texto de modo a questionar o ponto de vista europeu e do contradiscurso com uso da reescrita. Ou seja, reescrevendo o texto do ponto de vista da ex-colônia, realizando um deslocamento do cânone literário, pois conforme Lefevere (2007, p. 24) afirma, “a reescritura manipula e é eficiente”.

Uma das formas de reescrita da tradução pós-colonial e da literatura pós-colonial é observada com o uso das línguas adotadas em diferentes nações que tiveram por base uma colonização de invasão social e que conseguiram manter boa parte de sua língua materna, ainda que permeadas por línguas europeias, como é o caso de alguns países da África. Nota-se que a “questão da língua” não é considerada como uma das grandes problemáticas do sistema literário brasileiro, pois o tipo de colonização ocorrida no Brasil, a de exploração, colocou as línguas indígenas originais na periferia do polissistema brasileiro colonizado, o que perdura até hoje, de modo que muitas foram esquecidas, ou são pouco utilizadas, entrando em perigo de extinção. Atualmente, algumas já são consideradas línguas mortas como as dos povos Amanayé, Arapáso, Huitoto, Krenjê, Máku, Múra, Nukiní, Torá, Umutina,<sup>39</sup> entre outras.

Na divergência de posicionamentos acerca das línguas empregadas no sistema literário africano há autores como o escritor do Quênia Ngugi wa Thiong’o (1986), que busca a neutralização do padrão culto das línguas europeias nas literaturas africanas, de modo a encerrar a distorção e o apagamento das demais linguagens maternas, e a subsequente transformação de imagens subliminares das culturas colonizadas nas obras para modelos de literatura clássica eurocêntricas. Thiong’o (1972) exterioriza essa situação em sua obra “*On the Abolition of The English Department*”, em que expõe que um dos métodos que empregou foi – além de organizar a substituição do Departamento de Língua Inglesa pelo Departamento

---

<sup>39</sup> Informações disponíveis no Atlas Interativo das Línguas em Perigo de Extinção da UNESCO. Disponível em: <http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php>. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

de Literatura e Línguas Africanas na instituição universitária, onde insiste sobre a tradição oral como raiz primordial – o de relativizar as fontes literárias europeias, dando maior foco ao produto produzido em seu continente. Thiong'o como autor começa a escrever obras somente na língua gĩkũyũ, sendo a primeira “*Caitani mutharaba-ini*”<sup>40</sup> (1980). As ações tomadas pelo queniano são condizentes com sua posição contra as línguas europeias em obras nacionais, fator que, segundo ele, gerará resultados positivos para a valorização das línguas africanas utilizadas em seu país. De acordo com Thiong'o (1986, p. 16), “a dominação da língua dos povos pelas línguas de nações colonizadoras foi crucial para o domínio no universo mental do colonizado.”<sup>41</sup>.

Em contrapartida ao posicionamento de Thiong'o quanto ao uso das línguas há o escritor nigeriano Chinua Achebe, considerado o pai da literatura de ficção africana moderna<sup>42</sup>, também dedicado aos processos de descolonização, com contribuições ao pós-colonialismo. Uma das contribuições de Achebe foi demonstrar os efeitos da crítica colonialista para com o “outro”, cujas influências persistem ainda hoje. Utilizando como exemplo uma crítica literária dada a seu primeiro romance pela britânica Honor Tracy, Achebe salienta escolher um modelo rude das críticas recebidas para evidenciar o estudo da crítica colonialista:

Esses brilhantes advogados negros... que falam tão loquazmente sobre a cultura africana, será que gostariam de voltar a usar saias de ráfia? Será que o romancista Achebe gostaria de voltar aos tempos irracionais de seu avô em vez de manter o emprego moderno que ele tem na rádio em Lagos?<sup>43</sup> (ACHEBE, 1995, p. 57)

Pode-se destacar nesse trecho da crítica de Tracy citada por Achebe (1995, p. 57) três questões que apresentam a degradação externada pela crítica colonialista: quando se fala do “inglorioso” passado africano ao referir às saias de ráfia com sentido pejorativo; ao se remeter à Europa trazendo as glórias da civilização à África, referindo-se ao trabalho moderno de Achebe em Lagos; e a ingratidão do continente africano para com a Europa, se referindo às

<sup>40</sup> Tradução para o inglês em 1982, “*Devil on the Cross*”, sem tradução para o português do Brasil.

<sup>41</sup> “[t]he domination of people's language by the languages of the colonizing nations was crucial to the domination of the mental universe of the colonized.”

<sup>42</sup> Disponível em: <https://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/chinua-achebe-the-father-of-african-literature/>. Acesso em: 29 de outubro de 2018.

<sup>43</sup> Tradução minha de: “*These bright Negro barristers...who talk so glibly about African culture, how would they like to return to wearing raffia skirts? How would novelist Achebe like to go back to the mindless times of his grandfather instead of holding the modern job he has in broadcasting in Lagos?*”



literaturas céticas como a obra de Achebe, *Things Fall Apart*<sup>44</sup>, de 1958. Entende-se que a ironia na escrita “brilhantes advogados negros” pode ser inclusa nas referidas questões, pois seu efeito também adiciona à degradação da inteligência de toda uma raça e etnias. De certo modo, as questões apresentadas nesse exemplo de crítica colonial se assemelham ao caso trazido por Niranjana (1992) de Sir William Jones para com a nação indiana.

Achebe (1995) expõe em seu artigo a crítica ao princípio de uma única história, tanto para os que se encontram rechaçados na marginalidade quanto aos que tentam se perpetuar no sistema central, pois atualmente há ainda aqueles que associam ao continente africano histórias de violência, de civilizações em modo precário e correspondente a um fundamento de violência espalhado por seus países (como é o caso do personagem Eugene Achike em *Hibisco Roxo*, 2017). Para Achebe (1995, p. 61)

certamente qualquer um, branco ou negro, que escolha a violência como princípio eterno da civilização africana tem a liberdade para fazê-lo. Mas não deixe que ele (a) passe por um restaurador de dignidade para a África, ou tente fazê-lo parecer ter escrito sobre o Homem e sobre o estado de civilização em geral... Talvez para a maioria das pessoas comuns o que a África necessita seja bem menos que um complicado ato de restauração.<sup>45</sup>

Com seu romance *Things Fall Apart* (1958), Achebe faz parte do primeiro movimento pós-colonialista na literatura africana, expondo a apropriação da língua colonial pelo escritor oriundo da ex-colônia, isto é, usando (também) língua inglesa nas suas obras de ficção. Achebe não espera que a língua colonial seja escrita por seus contemporâneos da mesma maneira que um nativo britânico escreveria, pois segundo Abarry e Asanti (1996, p. 383):

[...] o preço que uma língua globalizada deve se preparar para pagar é a submissão aos diferentes tipos de uso... O africano deve almejar construir um inglês que seja ao mesmo tempo universal, e apto para carregar sua experiência distinta. Deverá ser um novo inglês, ainda em completa comunhão com sua casa ancestral, mas alterado de forma a adaptar-se aos seus novos ambientes<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Tradução para o Brasil “O Mundo se Despedaça”, 2009, pela tradutora Vera Queiroz da Costa e Silva.

<sup>45</sup> Tradução minha de: “*Certainly anyone, white or black, who chooses to see violence as the abiding principle of African civilization is free to do so. But let him not pass himself off as a restorer of dignity to Africa, or attempt to make out that he is writing about man and about the state of civilization in general.... Perhaps for most ordinary people what Africa needs is a far less complicated act of restoration...*”

<sup>46</sup> Tradução minha de: “*The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use... The African should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience. It will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home, but altered to suit its new surroundings*”.

O que marcou Achebe como pioneiro nesse gênero literário foram suas soluções criativas estilísticas e linguísticas do uso das línguas europeias e nativas – em que o autor aplicava em suas obras aspectos da gramática inglesa em conjunto com a semântica igbo, além de aplicar em suas obras, idiomatismos e provérbios traduzidos de sua língua materna –, além de uma confluência de outros fatores, como o foco na inserção da discussão das tradicionais culturas africanas e a representação de conflitos culturais que tiveram sua origem na era colonial. Esse foco fez sua obra ser bem disseminada dentro de seu país, uma vez que os leitores também passavam por uma época de valorização nacional. De acordo com Kurtz (2012, p. 24-25), esses contextos foram levados às suas narrativas e às de outros escritores da mesma geração – pós-independência – apresentando conflitos problemáticos entre a tradição e a modernidade, envolvidos em uma crítica desiludida quanto às realidades neocoloniais – temas dominantes das obras da primeira geração –, classificadas como externas e sociais em sua natureza. Segundo Igbonausi (2001, p. 54):

Achebe foi o primeiro escritor nigeriano a transmutar com sucesso as convenções do romance, uma forma de arte europeia, na literatura africana. Sua habilidade pode ser vista no modo como ele cria uma estrutura totalmente nigeriana para sua ficção: os idiomatismos igbo são traduzidos para a língua inglesa e usadas livremente; o estudo do personagem europeu é subordinado à vida em comunidade; a forma de economia europeia é substituída por uma estética apropriada aos ritmos tradicionais da vida tribal. Os temas de Achebe refletem os traços culturais dos igbos, o impacto da civilização europeia na sociedade africana tradicional e o papel dos valores modernos na vida urbana.<sup>47</sup>

De acordo com Tymoczko (2002, p. 22), algumas das outras estratégias de tradução para produção de textos literários com enfoque pós-colonial são os comentários paratextuais aplicados para clarificar tópicos necessários aos leitores do texto traduzido, em decorrência dos cenários literários e culturais do texto fonte. Esses comentários paratextuais incluem “introduções, notas de rodapé, ensaios críticos, glossários, mapas”, apêndices com informação histórica, ou instruções descrevendo o contexto cultural, entre outros.

A quantidade de aplicações desses instrumentos em textos produzidos por sistemas culturais mais periféricos, ou sem tanta ressonância influencial de acordo com os pré-conceitos neocolonialistas, servem também para discernir a distância cultural entre o sistema

---

<sup>47</sup> “Achebe was the first Nigerian writer to successfully transmute the conventions of the novel, a European art form, into African literature. His craftsmanship can be seen in the way he creates a totally Nigerian texture for his fiction: Ibo idioms translated into English are used freely; European character study is subordinated to the portrayal of communal life; European economy of form is replaced by an aesthetic appropriate to the rhythms of traditional tribal life. Achebe’s themes reflect the cultural traits of the Ibos, the impact of European civilization upon traditional African society, and the role of tribal values in modern urban life.”

de chegada em que são reproduzidos e o sistema fonte. Assim, quanto maior a distância cultural e a necessidade de estratégias paratextuais entre dois sistemas, maiores são as chances de o receptor ser detentor de poderes de domínio.

Para Maria Tymoczko (2002), cabe tanto ao escritor quanto ao tradutor tomar cuidado para o texto não ficar didático ou instrutivo demais caso seja direcionado aos leitores ocidentais e europeus, pois, por força dos padrões literários com o qual estão acostumados, uma estética educacional seria adversa aos seus costumes, fator que pode mantê-lo na periferia dos sistemas literários influencias. Novamente, o tradutor, e agora os escritores pós-coloniais, devem escolher entre opções que irão comprometer a literatura produzida em sua recepção: usar de paratextos em demasia e assim produzir textos que serão classificados equivocadamente como didáticos e/ou ignorados pelos leitores com normas de sistemas dominantes; ou produzir textos incompreensíveis para os receptores em função da densidade de informações culturais do sistema de partida que poderão se apresentar no texto em foco, como, por exemplo, gêneros literários, metáforas, provérbios, anomalias linguísticas, palavras desconhecidas da língua de partida e etc.

Além disso, há uma terceira opção, a de suprimir os marcadores que distinguem a cultura e língua do (a) escritor (a) no texto. Esta atitude, entretanto, poderá ser percebida como contrária à associação dos escritores com suas próprias culturas. Segundo Tymoczko (2002, p. b28), “provavelmente os motivos que levaram o autor a escrever, assim como a tradução que é bastante assimilada ou adaptada aos padrões da cultura receptora, levanta questões a respeito de sua ‘fidelidade’.”<sup>48</sup>.

Neste capítulo foi apresentada a base teórica que estrutura o processo tradutório para a tradução comentada do capítulo dois da obra *Purple Hibiscus* de Chimamanda Ngozi Adichie. Foram abordados os estudos descritivos da tradução e o esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e van Gorp (1985) para análise da tradução formulada e da publicada e seu respectivo texto de partida, bem como das relações intersistêmicas dos textos de partida e de chegada. A perspectiva pós-colonial também foi apresentada para posicionar o tradutor em uma perspectiva mais descolonizante.

---

<sup>48</sup> Tradução minha de: “[...] probably the very reasons for writing, just as a translation which is highly assimilated or adapted to the standards of the receiving culture raises questions of ‘fidelity’.”

## 2 CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Neste capítulo é apresentada a biografia de Chimamanda Ngozi Adichie, bem como alguns detalhes de sua carreira profissional como autora de obras de ficção, como figura política dentro de seu país natal, a Nigéria e também como figura de extremo prestígio e influência nos sistemas anglófonos nos quais é mais conhecida. Além disso, são abordados fatores socioculturais relevantes à escrita de suas obras.

### 2.1 Chimamanda Ngozi Adichie – autora e obra

Chimamanda Ngozi Adichie é um grande ícone da atualidade, seus trabalhos, tanto os publicados em formato de livros quanto os proferidos em palestras e conferências, colocaram-na como referência e fonte de inspiração para diversas conversas e movimentos para mudanças socioculturais. Seu sucesso como autora abarca até então seis obras.

A obra *Purple Hibiscus* foi publicada em 2003 pela editora norte-americana *Algoquin Books*, e, em 2011, no Brasil pela Editora Schvarcz, um selo da Companhia das Letras, sob o título *Hibisco Roxo*, sendo sua tradução feita por Julia Romeu. A autora recebeu pela obra *Purple Hibiscus* os prêmios *Commonwealth Writers' Prize* de Melhor Livro – África e Geral – em 2005. Adichie recebeu o *Hurston/Wright Legacy Award* de Melhor Estreia na Categoria de Ficção em 2004 nos Estados Unidos. Foi também nomeada para o *Orange Prize* de 2004 na categoria de ficção; para o *Booker Prize* de 2004; para o prêmio YALSA (*Young Adult Library Services Association*) de Melhores Livros para Jovens Adultos de 2004; e para o prêmio *John Llewellyn Rhys* de 2004/2005. Já em 2007, ganhou o '*One Maryland, One Book*' *Programme*<sup>49</sup> (Programa do Estado de Maryland, EUA, de incentivo à leitura).

A obra *Half of a Yellow Sun* (2006) recebeu premiações como o *Orange Fiction Prize* de 2007 no Reino Unido e foi finalista nos Estados Unidos do *Anisfield-Wolf Book Award* na categoria de ficção em 2007. Foi traduzida por Beth Vieira e publicada no Brasil pela Companhia das Letras, em 2008, sob o título *Meio Sol Amarelo*. Seu texto em língua inglesa recebeu adaptação para os cinemas em 2013, com o título *Half of a Yellow Sun*, com a parceria mítica Nigéria-Estados Unidos.

A coleção de doze contos *The Thing Around Your Neck* foi publicada em 2009 pela *4th Estate* nos Estados Unidos e pela *Knopf* na Inglaterra. Ganhou em 2007 os prêmios do

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.mdhumanities.org/programs/one-maryland-one-book/>. Acesso em: 30 de novembro de 2018.

Reino Unido: *National Book Critics Circle Award* e o *Orange Prize* na categoria de ficção. Essa coleção foi traduzida por Julia Romeu e publicada no Brasil pela Companhia das Letras em 2017 com o título *No seu pescoço*.

A obra *Americanah* publicada em 2013 pela *4th Estate* na Inglaterra e nos Estados Unidos ganhou o *National Book Critics Circle Award* e foi nomeada como um dos 10 Melhores Livros de 2013 pelo jornal norte-americano *The New York Times*, ficando por mais de 6 meses nas listas de best-sellers. Foi traduzida por Julia Romeu e publicada no Brasil em 2014 pela Companhia das Letras sob o título *Americanah*.

A obra *We Should All Be Feminists* foi publicada em 2014 pela *4th Estate* na Inglaterra e nos Estados Unidos e em 2015 foi traduzida por Cristina Baum e publicada no Brasil pela Companhia das Letras com o título *Sejamos todos feministas*. É uma adaptação do discurso feito pela autora na conferência *TEDxEuston*, em 2012, cuja gravação em vídeo na plataforma da página da internet *Youtube*<sup>50</sup> conta com mais de 5 milhões de visualizações atualmente, além de ser utilizada como participação na música *Flawless* da cantora estadunidense Beyoncé Knowles.

A obra *Dear Ijeawele, or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions* foi publicada em 2017 pela *Knopf* nos Estados Unidos e no mesmo ano foi traduzida por Denise Bottman e publicada pela Companhia das Letras, no Brasil, com o título *Para educar crianças feministas*. Sua tradução da língua inglesa para a língua francesa, *Chère Ijeawele, ou un manifeste pour une éducation féministe*, ganhou o prêmio literário francês *Le Grand Prix de l'héroïne Madame Figar'* de 2017.

As obras de Adichie incluem a peça de teatro *For Love of Biafra* publicada em 1998 em Londres, ainda sem tradução no Brasil. Inúmeros contos e antologias foram publicados em diversos jornais e revistas, bem como a coleção de poemas, publicada em Londres em 1997, *Decisions*. Os demais prêmios para seus trabalhos estão listados na página da internet *The Chimamanda Ngozi Adichie Website*, administrado por Daria Tunca.

Adichie não é reconhecida somente por sua produção literária, mas também por suas conferências na organização TED, sendo sua primeira palestra, “*The Danger of The Single Story*” (O perigo de uma história única) em 2009, uma de suas mais notórias. A segunda palestra no *TEDxEuston*, em 2012, “*We Should All Be Feminists*” (*Sejamos todos feministas*), foi gravada em vídeo e possui legenda para vinte e uma línguas na plataforma Youtube

---

<sup>50</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/ewatch?v=hg3umXU\\_qWc](https://www.youtube.com/ewatch?v=hg3umXU_qWc). Acesso em: 30 de novembro de 2018.

(2018). Seu discurso foi transformado em obra literária, publicada em 2014 pela editora *HarperCollins*, selo *4th Estate*, nos Estados Unidos.

Nascida em Enugu, Nigéria, de etnia igbo, Adichie é a quinta de seis filhos. A casa ancestral de sua família é em Abba no Estado de Anambra, mas a autora cresceu na cidade universitária Nsukka; nota-se que esses locais são configurados na obra de *Purple Hibiscus* (2003). Estudou Medicina e Farmácia na Universidade da Nigéria por um ano e meio. Durante este período, editou *The Compass*, uma revista feita por estudantes de Medicina da universidade católica. Com 19 anos, Adichie deixou a Nigéria e se mudou para os Estados Unidos ao ganhar uma bolsa de estudos. Após estudar Comunicação e Ciência Política na Universidade de Drexel, na Filadélfia, Adichie transferiu-se para a Universidade Eastern Connecticut State para viver mais perto de sua irmã, que tinha um consultório médico em Coventry. Formou-se com distinção máxima – *summa cum laude* – em 2001. Em 2003, completou seu Mestrado em Escrita Criativa na Universidade Johns Hopkins. E em 2008, recebeu título de Mestre em Estudos Africanos pela Universidade de Yale, além de ser premiada com uma *MacArthur Fellowship*.

Adichie divide seu tempo entre a Nigéria, onde ensina em *workshops* de escrita, e os Estados Unidos. Ela foi a primeira mulher a ser Chefe da Administração da Universidade da Nigéria. Imogen Carter do jornal britânico *The Guardian* fala sobre Adichie: "Aqui está uma nova autora empoderada com o dom dos antigos contadores de história. Ela sabe o que está em jogo e o que fazer a respeito. Ela é destemida."<sup>51</sup>. Em entrevista publicada em 27 de janeiro de 2005 por Daria Tunca, na página da internet *Chimamanda Ngozi Adichie Website*, a autora fala que além de Chinua Achebe, autor de *Things Fall Apart* (1958), ser um de seus escritores favoritos, ele teve grande impacto em sua filosofia de escrita, pois "Lê-lo me encorajou, me deu permissão para escrever sobre coisas que eu sabia bem"<sup>52</sup>.

Por ser a Nigéria um país que sofreu influência do Império Britânico – como boa parte da África Ocidental do século XVIII e principalmente no período em que se tornou colônia britânica oficialmente, de acordo com Falola e Heaton (2008, p. 101), de 1914 a 1960 – e pelo desenvolvimento de Adichie se dar na Nigéria pós-colonial, entende-se que a autora recebeu mais ênfase dos efeitos do colonialismo em seu país. Isso pode ser depreendido das

<sup>51</sup> "Here is a new writer endowed with the gift of ancient storytellers. She knows what is at stake, and what to do about it. She is fearless." Imogen Carter do jornal *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/19/chimamanda-ngozi-adichie-stranger>. Acesso em: 29 de agosto de 2018.

<sup>52</sup> "[...] reading him emboldened me, gave me permission to write about things I knew well." Entrevista de Adichie na página da internet *Chimamanda Ngozi Adichie Website*. Disponível em: <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnainterview.html>. Acesso em: 10 de setembro de 2018.

exposições que a autora faz sobre o sistema literário nigeriano em extrato de seu discurso *The Danger of a Single Story* (O perigo de uma única história), do qual se extrai, por exemplo, que durante a infância de Adichie, a publicação de livros estrangeiros era mais popular do que a dos livros de autores nacionais e/ou do continente africano e a consequência dessa situação afetou sua percepção de identidade nos âmbitos do sistema literário internacional.

A meu ver, o que isso demonstra é como nós somos impressionáveis e vulneráveis face a uma história, principalmente quando somos crianças. Porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são. (ADICHIE, 2009)<sup>53</sup>

Adichie tem como um de seus fãs mais famosos o escritor nigeriano Chinua Achebe, cujas palavras a respeito da autora estão marcadas na capa do livro *Half of a Yellow Sun*, publicação da *4th Estate*: “Geralmente não associamos sabedoria com iniciantes, mas aqui está uma nova autora com o dom dos antigos contadores de histórias”<sup>54</sup>. Nota-se que Chimamanda Adichie também recebe comentários positivos de outras celebridades como Edmund White, “Eu olho com admiração e inveja essa jovem mulher africana que está

---

<sup>53</sup> “What this demonstrates, I think, is how impressionable and vulnerable we are in the face of a story, particularly as children. Because all I had read were books in which characters were foreign, I had become convinced that books by their very nature had to have foreigners in them and had to be about things with which I could not personally identify. Now, things changed when I discovered African books. There weren't many of them available, and they weren't quite as easy to find as the foreign books. But because of writers like Chinua Achebe and Camara Laye, I went through a mental shift in my perception of literature. I realized that people like me, girls with skin the color of chocolate, whose kinky hair could not form ponytails, could also exist in literature. I started to write about things I recognized. Now, I loved those American and British books I read. They stirred my imagination. They opened up new worlds for me. But the unintended consequence was that I did not know that people like me could exist in literature. So what the discovery of African writers did for me was this: It saved me from having a single story of what books are”. Extrato do vídeo *The Danger of a Single Story*, conferência pela TEDGlobal 2009 Tradução por Erika Rodrigues. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript#t-1110197](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript#t-1110197). Acesso em: 10 de setembro de 2018.

<sup>54</sup> Tradução minha de: “We do not usually associate wisdom with beginners, but here is a new writer endowed with the gift of ancient storytellers”. Adichie, he adds “came almost fully made”. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/chimamanda-ngozadi-adichie-fortunes-of-war-and-peace-412278.html>. Acesso em: 28 de novembro de 2018.

registrando a história de seu país”<sup>55</sup>. E, tem mesmo sua obra literária, *Americanah*, recomendada para leitura por pessoas com alta influência internacional como o ex-presidente dos Estados Unidos, Barack Obama<sup>56</sup>.

A autora e suas obras literárias nos meios midiáticos do país natal de Adichie, Nigéria, são vistas positivamente como mostra, por exemplo, o jornal *Pulse.ng*, cujos comentários sobre *Purple Hibiscus* determinam que a obra é “para se preservar. É assertiva, passional e envolvente. Eu se pudesse, iria comprar mil cópias dela e distribuiria para estranhos”<sup>57</sup>. Também receberam atenção da mídia brasileira, como o jornal *Correio Braziliense*, “Com relatos tão poderosos sobre a realidade como mulher negra, Chimamanda se tornou um ícone”<sup>58</sup> e a página da internet *Huffpost* Brasil, “Nos últimos anos vivemos uma espécie de *boom* literário, principalmente com a popularização internacional de autoras como a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.”<sup>59</sup>.

## 2.2 Chimamanda Ngozi Adichie – a obra *Purple Hibiscus*

Como já mencionado, a minha primeira leitura da obra deu-se pelo livro em brochura traduzido para o português brasileiro por Julia Romeu, publicado pela Editora Schwarcz, selo Companhia das Letras, em sua 8ª impressão (2017) da 1ª edição (2011). E seu produto de partida na língua inglesa utilizado em formato de livro eletrônico, por meio da plataforma digital *Kindle*, publicado como *e-book* pelo selo *4th Estate* da Editora *HarperCollins* em 2016, e impresso como livro de brochura pela mesma editora e selo em 2004, na Grã-Bretanha. A edição de *e-book* utilizada neste Projeto Final foi publicada em outubro de 2012 e se encontra na versão de 03 de outubro de 2017.

Infere-se a relação da publicação do texto traduzido *Hibisco Roxo* no Brasil com a popularidade da autora no exterior, tanto em críticas e nomeações quanto em suas aparições

<sup>55</sup> Tradução minha de: “*I look, [...] with awe and envy at this young woman from Africa who is recording the history of her country*”. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/chimamanda-ngozi-adichie-fortunes-of-war-and-peace-412278.html>. Acesso em: 28 de novembro de 2018.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://punchng.com/obama-recommends-chinua-achebe-chimamanda-adichie-books-for-summer-reading/>. Acesso em: 28 de novembro de 2018.

<sup>57</sup> Tradução minha de: “*Purple Hibiscus is a keeper. It is sharp, passionate and compelling. I would, if I could, buy a Thousand copies and distribute to strangers*”. Disponível em: <https://www.pulse.ng/lifestyle/food-travel-arts-culture/purple-hibiscus-review-id7838150.html>. Acesso em: 30 de novembro de 2018.

<sup>58</sup> Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2016/09/19/interna\\_revista\\_correio,549398/inspiraca-o-africana.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2016/09/19/interna_revista_correio,549398/inspiraca-o-africana.shtml). Acesso em: 28 de novembro de 2018.

<sup>59</sup> Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/2018/05/25/alem-de-chimamanda-9-escritoras-de-origem-africana-que-voce-deveria-conhecer\\_a\\_23443806/](https://www.huffpostbrasil.com/2018/05/25/alem-de-chimamanda-9-escritoras-de-origem-africana-que-voce-deveria-conhecer_a_23443806/). Acesso em: 28 de novembro de 2018.



em diversas marcas, jornais e diversos outros meios de comunicação. Também pode-se conjecturar que sua tradução no Brasil recebeu influência da popularização da autora em função das visualizações de suas palestras pela TED. Ademais tem subsequente papel influencial dentro de seu país e no mundo, que confluem para posicioná-la como figura política. Como a própria Adichie menciona em entrevista com o jornal britânico *The Guardian*:

Eu não creio que todos os escritores deveriam ter papéis políticos, mas eu, como uma pessoa que escreve ficção realista realizada na África, tenho quase que automaticamente um papel político. Em um local de recursos escassos, feitos mais insuficientes ainda devido a meios artificiais, a vida sempre é política. Ao escrever sobre essa vida, você assume esse papel.<sup>60</sup>

Compreende-se que o costume brasileiro de importar escritores internacionais, em particular os mais populares no polissistema literário anglo-americano, tenha demandado a tradução para o português do Brasil da primeira obra escrita de Chimamanda Ngozi Adichie pelas instituições dominantes do sistema literário brasileiro. Segundo as afirmações de Itamar Even-Zohar (1979) e Ria Vanderauwera (1985), as escolhas das obras a serem traduzidas abarcam itens como o prestígio do autor e da obra na cultura de partida. O que também é reforçado com as afirmações:

Lançar um novo autor, que não tenha uma plataforma anterior (como uma celebridade, por exemplo) é sempre muito arriscado para as editoras. É um risco absurdo, na verdade. Por isso, elas preferem investir nos autores estrangeiros, consagrados, que já vendem milhões de exemplares no exterior. [...] os títulos estrangeiros foram testados em outros mercados, e traduzidos para o Brasil apenas quando tiveram um bom resultado. Empresários não costumam adquirir direitos de tradução de livros estrangeiros que não apresentaram bom desempenho fora do Brasil.<sup>61</sup>

*Purple Hibiscus* foi o primeiro romance publicado de Adichie, realizado durante o período de formação universitária em que a autora viveu nos Estados Unidos, com a intenção

---

<sup>60</sup> Tradução minha de: “*I don't think all writers should have political roles but I, as a person who writes realist fiction set in Africa, almost automatically have a political role. In a place of scarce resources made scarcer by artificial means, life is always political. In writing about that life, you assume a political role.*”. Extrato de entrevista com o jornal *The Guardian*, publicada em 5 de abril de 2009. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2009/apr/05/chimamanda-ngozi-adichie-interview>. Acesso em: 25 de outubro de 2018.

<sup>61</sup> Extrato da entrevista “Em debate: por que o brasileiro não lê romances nacionais?”. Publicada em 01 de março de 2018. Disponível em: <http://br.rfi.fr/brasil/20180301-brasileiros-nao-leem-livros-brasileiros>. Acesso em: 21 de novembro de 2018

de “escrever, é claro, sobre a Nigéria”<sup>62</sup>, conforme entrevista com o jornal *Independent*. Seu país é figurado com recorrência em outros de seus romances como *Half of a Yellow Sun* (2006), *Things Fall Apart* (2009) e *Americanah* (2013). Sua resistência ao escrever estereótipos sobre seu país e sobre a África é apresentado em suas obras, nas quais a autora se determina a contribuir com visões diferentes sobre os campos de refugiados, aids e pobreza, pois segundo Adichie em entrevista com o jornal britânico, *The Guardian*, em 2007:

Nós temos uma longa história da África ser vista de maneiras que não são muito lisonjeiras, e nos Estados Unidos (onde ela estuda faz mais de dez anos) ser vista como uma autora africana traz uma bagagem que nós realmente não precisamos. Os americanos pensam que escritores africanos vão escrever sobre coisas exóticas, sobre vida selvagem, sobre pobreza, talvez sobre a AIDS. Eles se direcionam a África e para livros africanos com certas expectativas. Um professor da Universidade John Hopkins me falou que não acreditou no meu primeiro livro (*Purple Hibiscus*, publicado em 2003), porque era muito familiar para ele. Em outras palavras, eu estava escrevendo sobre africanos de classe média que tinha carros e que não estavam morrendo de fome, e, então, para ele não era [escrita] autenticamente africana. [...] As pessoas se esquecem que África é um lugar com elegância [...]. É como se os africanos não tivessem permissão de ser elegantes, que de alguma forma autenticidade é sinônimo de pobreza, e de demandas de pena e de compaixão. Nós vemos isso em filmes e em muitos livros sobre a África, e isso é muito preocupante para mim.<sup>63</sup>

Adichie faz parte do terceiro movimento de escritores nigerianos que impregnaram suas obras com diferentes variedades de inglês. Se percebida conforme os desígnios de Taiwo (1979), as variedades são distribuídas dentro de cinco movimentos:

- 1) O primeiro é o momento que a variedade ocorre quando a língua inglesa do autor está intimamente ligada à sua língua materna, como é o caso nos livros de

---

<sup>62</sup> Tradução minha de: “What she really wanted to write about, of course, was Nigeria, [...]”. Extrato de entrevista com o jornal *Independent*, publicada em 18 de agosto de 2006. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/chimamanda-ngozi-adichie-fortunes-of-war-and-peace-412278.html>. Acesso em: 25 de novembro de 2018.

<sup>63</sup> Tradução minha de: “We have a long history of Africa being seen in ways that are not very complimentary, and in America [where she has been studying for the past 10 years] being seen as an African writer comes with baggage that we don’t necessarily care for. Americans think African writers will write about the exotic, about wildlife, poverty, maybe Aids. They come to Africa and African books with certain expectations. I was told by a professor at Johns Hopkins University that he didn’t believe my first book [*Purple Hibiscus*, published in 2003] because it was too familiar to him. In other words, I was writing about middle-class Africans who had cars and who weren’t starving to death, and therefore to him it wasn’t authentically African. She is determined to show an Africa that isn’t one huge refugee camp - a continent with many diverse stories, not a single story of suffering and dependency. “People forget that Africa is a place in which class exists,” she says. “It’s as if Africans are not allowed to have class, that somehow authenticity is synonymous with poverty and demands your pity and your sympathy. Africa is seen as the place where the westerner goes to sort out his morality issues. We see it in films and in lots of books about Africa, and it’s very troubling to me.” Extrato de entrevista de Chimamanda Ngozi Adichie para o jornal *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2007/jun/08/orangeprizeforfiction2007.orangeprizeforfiction>. Acesso em: 25 de novembro de 2018

Gabriel Okara e Amos Tutuola; 2) O segundo momento, a variedade de inglês sai à linguagem oral, isto é, quando mais se aproxima das raízes de tradição oral, como nas obras de Tafawa Balewa e Amos Tutuola; 3) O terceiro quando a variedade só se beneficia dos recursos da sua língua materna, como nas obras de vários escritores nigerianos, Chinua Achebe, Buchi Emecheta, Elechi Amadi, Timothy Aluko, Zaynab Alkali, Chukwuemeka Ike, Nkem Nwankwo, John Munonye, etc.; 4) O quarto quando a variedade de inglês tende a ser extremamente formal e com maior grau de dificuldade de uso, como nas obras de Wole Soyinka, Obi Egbuna, e Cyprian Ekwensi; 5) O quinto movimento, quando a variedade é a do inglês *pidgin*, como nas obras de Ken Saro-Wiwa, Aig-Imoukhuede, etc.

Compreende-se da obra de Taiwo (1979) que os autores não se restringem a um único movimento, podendo assimilar aspectos de outros. De acordo com Igbonaui (2002, p. 2):

O fenômeno do uso da língua inglesa igbo por partes de escritores é visto como um mecanismo estilístico premeditado, mas significativo, que surge das influências da língua igbo e da cultura na língua inglesa [...] Deu origem ao que tem sido categorizado como “tradição literária étnica” e, por tanto, a literatura africana atual é caracterizada pela difusão linguística e diversidade cultural.<sup>64</sup>

Adichie faz parte não só do movimento de escritores africanos que escrevem em inglês e em igbo, mas também faz parte da terceira geração de autores nigerianos com obras literárias que expõem o passado recente de seu país, mais especificamente dos anos de 1960 e 1970, período em que a Nigéria sofreu com a ditadura militar, corrupção, crimes contra os direitos humanos, e acima de tudo, o conflito que virou uma Guerra Civil Nigéria-Biafra (1967-1970). Compreende-se que esses autores da terceira geração, como Adichie, vivenciaram as repercussões dos traumas nacionais, o que os levou a escrever obras com traços do passado.

O primeiro romance de Adichie, *Purple Hibiscus*, ocorre com contexto histórico da Nigéria pós-guerra do Biafra, onde a democracia é substituída por um golpe militar. Essa intertextualidade voltada para a política é observada em prévias gerações, uma vez que o país saiu da conformação de colônia britânica em 1960<sup>65</sup>, sendo a primeira geração de escritores nigerianos liderada por figuras famosas como Chinua Achebe, Wole Soyinka, Gabriel Okara, e T.M. Aluko. Com base em artigo de Kurtz (2012, p. 25) sobre a obra *Purple Hibiscus*, identifica-se que as gerações de escritores nigerianos mantêm-se constante em relação à

---

<sup>64</sup> “[...] a deliberate but significant stylistic device, which arises from the influence of the Igbo language and culture on English [...], has spawned what has been categorized as „ethnic literary tradition and, as such, African literature today is characterized by „linguistic diffusion and cultural diversity.”

<sup>65</sup> Informação em Memorial da Democracia. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/africa/ng>. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

intertextualidade política, porém são divergentes em seus discursos. A primeira geração tinha somente os estudos formais e os modelos literários britânicos para se basear, e seus temas eram de mobilidade e valorização nacional em uma voz coletiva. Já a terceira geração tinha discursos mais abrangentes que incluíam o pós-modernismo, o pós-colonial, o realismo mágico e as dinâmicas da globalização.

### 2.3 Chimamanda Ngozi Adichie – resumo de *Purple Hibiscus*

*Purple Hibiscus* ou *Hibisco Roxo* – título traduzido para o português do Brasil – é uma obra cuja narrativa em primeira e única pessoa e demonstra o processo de desenvolvimento psicológico e moral que a personagem narradora Kambili Achike de quinze anos de idade constrói e abrange momentos da sua adolescência até quase três anos após a morte de seu pai. Os temas apresentados em sua narrativa podem ser listados em:

- 1) Silêncio – advindo das relações familiares controlados pela mistura de fé extrema, pavor e superproteção, gerado pelo patriarca Eugene; e, advindo do controle político sobre o povo nigeriano no pano de fundo da história;
- 2) Violência – exposta tanto no abuso doméstico, físico e verbal, de Eugene para com esposa e filhos, quanto na violência exercida para com diferentes personagens, sejam elas figurantes, secundárias ou principais – como, por exemplo, o soldado que chicoteia uma comerciante (ADICHIE, 2016, p. 34); a morte de três civis em decorrência de fuzilamento por ordem governamental (ADICHIE, 2016, p. 28); o açoite de Jaja na prisão (ADICHIE, 2016, p. 203); e a tortura de ter cigarros apagados nas costas de Ade Coker, por ter escrito matérias contrárias ao governo existente (ADICHIE, 2016, p. 33);
- 3) Efeitos do colonialismo britânico na Nigéria – exaltação da cultura branca em relação à cultura negra, superioridade/inferioridade, religião católica/religião tribal, língua inglesa/língua igbo, etc;
- 4) Transição para a fase adulta, ou desenvolvimento da psique dos personagens, também conhecida como *Bildungsroman*<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> “O *Bildungsroman* seria, portanto, o meio pelo qual se expõe o eterno movimento de ida e volta da reflexão à ação, da ação à reflexão, que tornaria o homem consciente de si, como finito que se reconhece como absoluto, e consciente da vida como atividade.” (NETO, 2005, p. 203)

A história se passa na Nigéria, transitando principalmente entre as cidades de Enugu, Nsukka e Abba, apesar de outras localidades serem mencionadas (Cidade de Opi, Abba, Ezi, entre outras.). A jovem Kambili e seu irmão mais velho Chukwuka, apelidado de Jaja, juntamente com a sua mãe Beatrice vivem silenciosamente sob o domínio do pai Eugene, católico fervoroso que impõe suas opiniões e punições sobre a família de maneira rígida e extrema, chegando a exibir comportamentos abusivos verbais e físicos, os quais vieram a gerar dois abortos em sua esposa. Eugene é dono de várias empresas de refrigerante e biscoitos, bem proprietário do jornal *Standard*, gerando um nível econômico-social alto, fato que entra em contraste com as condições econômicas da maioria dos que vivem no país.

Um dos exemplos é quando a família vai de férias à casa que tem em Abba. Conforme a descrição de Kambili é um local onde: “Casas de terra e sapê ficam lado a lado com casas de três andares protegidas por portões de metal ornamentados.”<sup>67</sup> (ADICHIE, 2017, p. 62). Eugene, o pai da jovem, é uma figura que lhe inspira admiração e elevado temor e por ser um devoto extremista do catolicismo ela acaba por repudiar o próprio pai – um velho contador de histórias que, desde sempre, recusou-se a abandonar seus valores religiosos tradicionais e a se converter ao cristianismo. Conforme a complexidade humana, o personagem Eugene não direciona sua natureza somente para os extremos negativos, mas apresenta ações de caridade para múltiplas pessoas, o que o faz ganhar o título de *Omelora*, dentro da comunidade tradicional, isto é, “aquele que faz pela comunidade” (ADICHIE, 2016, p. 63), contando-se também com o fato de sua condição econômica ser mais elevada. Uma das grandes problemáticas desse personagem é a sua representatividade do pensamento colonial, que concebe tudo que é advindo das pessoas brancas como algo superior ao que ele próprio, seu povo e sua nação têm.

Papa queria que Padre Benedict ouvisse nossa confissão. Não nos confessamos em Abba porque Papai não gostava de se confessar em igbo e, além disso, Papa disse que o padre da paróquia em Abba não era suficientemente espiritual. Esse era o problema com nosso povo, explicara Papa; nossas prioridades estavam erradas; nos importávamos demais com as igrejas enormes e estátuas imponentes. Um homem branco jamais faria isso. (ADICHIE, 2017, p. 76)<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> “Mud and tatch huts stood close to three story houses that nestled behind ornate metal gates.”

<sup>68</sup> “Papa wanted Father Benedict to hear our confession. We had not gone in Abba because Papa did not like to make his confession in Igbo, and besides, Papa said that the parish priest in Abba was not spiritual enough. That was the problem with our people; Papa told us that our priorities were wrong; we cared too much about huge church buildings and mighty statues. You would never see white people doing that.”

Kambili apresenta, através de suas observações, as mudanças políticas e sociais que ocorrem na Nigéria, poucas décadas após a independência nacional nigeriana do imperialismo britânico pelo qual foi colonizada até 1960. A determinação do tempo em que a obra ocorre deve-se à conjectura realizada face aos múltiplos segmentos, apresentando objetos utilizados há algumas décadas atrás, os quais já se tornaram obsoletos em alguns países, como o Brasil. Além de outras características, tais quais, fitas cassetes e discos de vinil, a época em que celebridades musicais mencionadas são mais famosas, menções sobre o período pós-guerra civil na Nigéria, uso da antiga sigla de uma companhia elétrica, entre outras marcas que serão exemplificadas na etapa microestrutural do capítulo três deste Projeto Final.

A jovem geralmente integra diversos símbolos a muitos de seus pensamentos e observações, por exemplo, o tempo do clima e a flora que lhe cerca, inclusive o famoso hibisco roxo, título da obra em seu texto de chegada, o qual é símbolo da transformação ocorrida em sua família. Outro símbolo marcante na obra são a estante e as estatuetas de bailarinas que a personagem Beatrice coleciona. Quando Beatrice as limpa é uma indicação de que a mesma sofrera algum abuso doméstico por parte de seu marido. Uma de suas primeiras atitudes após sofrer um aborto e retornar a sua casa, é limpar as porcelanas (Adichie, 2016, p. 29). Kambili também reforça a significância desse ato ao observar que a mãe tivera recorrido ao ritual pós-abuso:

- Você poliu a estante?
- Sim.
- Quando?
- Ontem. – Olhei para o olho de Mama. Ele estava abrindo agora, mas devia ter estado completamente fechado no dia anterior, de tão inchado.”<sup>69</sup> (ADICHIE, 2017, p. 205).

Além de *Purple Hibiscus* ser uma obra de ficção realista, muitos dos eventos e lugares apresentados na obra são retirados da vivência da autora, uma vez que o texto toma por referência aspectos de sua vida como suas cidades natais – Nsukka, onde foi criada, e Abba, onde nasceu – e a religião católica na qual desenvolveu sua fé. Contudo, a obra “está bem

---

<sup>69</sup> “You polished the étagère.”

“Yes.”

“When?”

“Yesterday.”

*I stared at her eye. It appeared to be opening now; it must have been swollen completely shut yesterday.”*  
(ADICHIE, 2016, p. 136-137)

longe de ser uma autobiografia”<sup>70</sup>, como descrito em entrevista de Adichie com o jornal *Independent*. Reforça-se a significação de Nsukka para a autora também em seu pequeno conto, *Tiny Wonders*<sup>71</sup>, inserido na versão *e-book* da obra.

‘Uma cidade universitária pitoresca na região leste da Nigéria’ foi como eu decidi descrever Nsukka para meus amigos estadunidenses. Uma descrição estéril que não fez nada para capturar essa cidadezinha vagarosa onde cresci, onde galinha é uma iguaria, onde sua vizinha é uma feiticeira e responsável por todos os seus males, onde meninas jovens querem engordar e as pessoas criam seus bodes em liberdade para comer as flores do quintal ao lado, onde a vida é cheia das pequeninas maravilhas que tentei capturar em meu romance, *Purple Hibiscus*. (ADICHIE, 2003)

Tudo começou em Nsukka; o jardimzinho de tia Ifeoma, perto da varanda de seu apartamento em Nsukka, começou a romper o silêncio. A rebeldia de Jaja era como os hibiscos roxos experimentais da Tia Ifeoma: rara, com o cheiro suave da liberdade, uma liberdade diferente daquela que a multidão, brandindo folhas verdes, pediu na *Government Square* após o golpe. Liberdade para ser, para fazer. Mas minhas lembranças não começavam em Nsukka. Começavam antes, quando todos os hibiscos do nosso jardim da frente ainda eram de um vermelho chocante.<sup>72</sup> (ADICHIE, 2016, p. 22)

Ri porque as ruas sem asfalto de Nsukka sujam os carros de poeira durante o *harmattan* e de lama grudenta durante a estação das chuvas. Porque nas ruas que são asfaltadas, os buracos surgem de repente como presentes surpresa, o ar cheira a colinas e história e a luz do sol espalha a areia e a transforma em pó de ouro. Porque Nsukka pode libertar algo no fundo de sua barriga que sobe até a garganta da gente e sai sob a forma de uma canção sobre a liberdade. E sob a forma de riso.<sup>73</sup> (ADICHIE, 2017, p. 313).

---

<sup>70</sup> Tradução minha de: “*Purple Hibiscus draws on certain aspects of her background - her home town and her Catholicism, for example - but it is very far from autobiographical.*” Entrevista publicada em 18 de agosto de 2006. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/chimamanda-ngozadi-adichie-fortunes-of-war-and-peace-412278.html>. Acesso em: 26 de outubro de 2018.

<sup>71</sup> Conto publicado na revista literária americana *Speakeasy*, em 2003. E publicado juntamente a versão de *e-book* de *Purple Hibiscus* utilizada para esse Projeto Final. “‘*A quaint university town in eastern Nigeria*’ is how I described Nsukka to my American friends. A sterile description that did nothing to capture this small, slow town where I grew up, where chicken is a delicacy, where your neighbor is a witch and is responsible for all your illnesses, where Young girls want to put on weight and people raise free-range goats that eat the flowers in the yard next door, where life was full of tiny wonders I tried to capture in my novel *Purple Hibiscus*.” (ADICHIE, *Tiny Wonders*, 2003).

<sup>72</sup> “*Nsukka started it all; Auntie Ifeoma’s little garden next to the verandah of her flat in Nsukka began to lift the silence. Jaja’s defiance seemed to me now like Auntie Ifeoma’s experimental purple hibiscus: rare, fragrant with the undertones of freedom, a different kind of freedom from the one the crowds waving green leaves chanted at Government Square after the coup. A freedom to be, to do. But my memories did not start at Nsukka. They started before, when all the hibiscuses in our front yard were a startling red.*” (ADICHIE, 2016, p. 17)

<sup>73</sup> “*I laughed because Nsukka’s untarred roads coat cars with dust in the harmattan and with sticky mud in the rainy season. Because the tarred roads spring potholes like surprise presents and the air smells of hills and history and the sunlight scatters the sand and turns it into gold dust. Because Nsukka could free something deep inside your belly that would rise up to your throat and come out as a freedom song. As laughter.*” (ADICHIE, 2016, p. 204)

Outra referência à realidade de Adichie é averiguada no âmbito profissional com o personagem fictício Ade Coker, editor do jornal *Standard*, ao encontrar semelhanças com o trabalho do popular jornalista nigeriano Dele Giwa<sup>74</sup>, “morto por uma bomba empacotada em Lagos, 1986, durante a ocupação militar de Babigida” (NWACHUKWU-AGBADA, 2014, p. 631). Ambos os homens foram executados de maneira igual. Em *Purple Hibiscus* e no artigo de Nwachukwu-Agbada (2014) suas mortes são atribuídas aos atos de pessoas com cargos governamentais que violam os direitos de liberdade de expressão e do jornalismo.

Através da narrativa da personagem Kambili, o leitor pode identificar uma sociedade marcada e alterada por seus antigos colonizadores, juntamente aos preconceitos e as contradições geradas dentro do país, como o preconceito religioso que denomina como pagãos os “tradicionalistas” – pessoas da religião Odiani – da etnia Igbo, qual o “*Papa-Nnukwu*”, avô paterno de Kambili. Essa relação de apagar e rejeitar as tradições, tanto religiosas, como os costumes culturais são alguns dos pontos de conflito apresentados na obra e evidenciados pelas atitudes de Eugene e, devido a seu aprendizado com sua família, de Kambili também.

Na primeira vez que ouvi tia Ifeoma chamar Mama de “*nwunye m*”, há anos, fiquei chocada por ser uma mulher chamando a outra de “minha esposa”. Quando comentei isso com Papa, ele me explicou que era o vestígio de uma tradição pagã, a ideia de que a família toda, e não apenas o homem, que se casava.<sup>75</sup> (ADICHIE, 2017, p. 81)

Personagens como Ifeoma, cuja inspiração conjectura-se ter sido a própria mãe da autora, Grace Ifeoma e Amaka são geradores de reflexão, de mudança de comportamento para Kambili. Entende-se que Ifeoma e Amaka, prima de Kambili, protestam e se impõem contra várias marcas colonizadoras e prejudiciais ao povo nigeriano dentro do texto, apresentando uma postura mais liberal quando em comparação aos posicionamentos de Eugene. Os questionamentos e as observações da personagem Amaka podem ser vistos no trecho de texto a seguir:

- Já disse que não vou escolher um nome inglês, padre – insistiu ela.
- E eu já lhe perguntei por que não?
- Por que eu preciso fazer isso?

<sup>74</sup> Relação retirada do artigo de J.O.J Nwachukwu-Agbada, em “*Justice and Human Dignity in Africa and the African Diaspora*”, 1934 e compatível com a informação disponível em: <https://guardian.ng/life/dele-giwa-the-flaming-journalist/>. Acesso em: 27 de outubro de 2018.

<sup>75</sup> “*The first time I heard Aunt Ifeoma call Mama “nwunye m”; years ago I was aghast that a woman called another woman “my wife”. When I asked Papa said it was the remnants of ungodly traditions, the idea that it was the Family and not the man alone that married a wife, [...]”*. (ADICHIE, 2016, p. 55)



- Porque é assim que as coisas são feitas. Vamos esquecer se é certo ou errado por enquanto – disse o padre Amadi, e percebi que havia sombras sob seus olhos.
- Quando os missionários chegaram aqui, eles achavam que os nomes do povo igbo não eram bons o suficiente, insistiam para que as pessoas escolhessem um nome inglês antes de serem batizadas. Não deveríamos ter progredido?  
[...]
- Mas então qual é o objetivo? – Perguntou Amaka a padre Amadi, como se não houvesse escutado o que sua mãe dissera. – O que a Igreja está dizendo é que só um nome inglês torna válido a nossa crisma. O nome “Chimaka” diz que Deus é belo. “Chima” diz que Deus sabe mais, “Chiebuka” diz que Deus é o melhor. Por acaso eles não glorificam Deus da mesma forma que “Paul”, “Peter” e “Simon”? (ADICHIE, 2017, p. 286).<sup>76</sup>

Os papéis sociais demandados do gênero feminino dentro do universo de *Purple Hibiscus* são apresentados dentro da questão de dupla colonização sofrida pela mulher, primeiramente pelos aspectos de dominação masculina para com o gênero feminino dentro da própria sociedade e, novamente, pela condição dos ideais impostos por outras culturas colonizadoras sobre todo o gênero. Esse aspecto cultural é apresentado em alguns trechos da obra, em particular, entre uma conversa que as personagens Ifeoma e Beatrice detém sobre o papel da mulher na sociedade nigeriana.

Enquanto Ifeoma argumenta que a cunhada deveria parar de ser grata ao marido, Eugene, por ele ter permanecido fiel a ela ao não desposar uma segunda mulher, a qual poderia tê-la expulso de casa, Beatrice discorda uma vez que não imagina como uma mulher pode viver sem filhos ou marido e argumenta que “Um marido coroa a vida de uma mulher, Ifeoma.” (ADICHIE, 2017, p. 84). Ifeoma prossegue a conversa com discurso que apoia a continuação das mulheres nos estudos, dentro da instituição universitária, e comenta com Beatrice que “às vezes, a vida começa quando o casamento acaba.” (ADICHIE, 2017, p. 82), e que muitas jovens estão abandonando sua educação em razão da situação governamental imposta a seu país, pois não arranjam empregos mesmo com diplomas universitários.

---

<sup>76</sup> “I told you I am not taking an English name, Father,” she said.

“And have I asked you why?”

“Why do I have to?”

“Because it is the way it’s done. Let’s forget if it’s right or wrong for now,” Father Amadi said, and I noticed the shadows under his eyes.

“When the missionaries first came, they didn’t think Igbo names were good enough. They insisted that people take English names to be baptized. Shouldn’t we be moving ahead?”

[...]

“What the church is saying is that only an English

name will make your confirmation valid. ‘Chiamaka’ says God is beautiful.

‘Chima’ says God knows best, ‘Chiebuka’ says God is the greatest. Don’t

they all glorify God as much as ‘Paul’ and ‘Peter’ and ‘Simon’?” (ADICHIE, 2016, p. 188)

A presença de Ifeoma na obra traz o contraste de ideais que permearam a vida de Jaja e Kambili, o que gerará mudanças para ambos quando a personagem convida o casal de irmãos a ir para a cidade de Nsukka passar um tempo com ela e seus primos Amaka, Obiora e Chima, os quais acabam por apresentar um ambiente familiar mais comunicativo e livre para se expressar.

As reflexões continuam com posicionamentos a respeito das realidades políticas e econômicas do povo nigeriano, as quais são emitidas para dentro da casa de Ifeoma, onde não há água suficiente para dar descarga, não há estabilidade de preços para os produtos corriqueiros, tal qual leite e banana, onde os professores não recebem seus salários com regularidade, entre outras constrições. Essas situações forçam Kambili e Jaja a transpassarem algumas das barreiras aos quais estão acostumados. Por não terem contato social além do que é aceito pelo pai Eugene, nem Kambili nem Jaja têm amigos, não agem como diz Amaka como “pessoas normais” (ADICHIE, 2017, p. 153):

“ – Tem certeza que eles não são anormais, mãe? Kambili se comportou que nem uma *atulu* quando minhas amigas estavam aqui.”.

“- Ela é esquisita. Até Jaja é estranho. Tem alguma errada com eles.”

As experiências conflituosas com o que consideravam verdade, aos poucos dão vazão a novas considerações sobre a construção do seu “ser”. Uma das grandes mudanças advém da quebra do silêncio dominante sobre o qual viviam. Apresenta-se a divergência entre as atitudes da personagem com e sem a opressão que a cercava: “Naquela noite, sonhei que estava rindo, mas a risada não soava como a minha, embora eu não soubesse bem qual era o som da minha risada. Era uma risada alta, profunda e entusiasmada, como a de tia Ifeoma.”<sup>77</sup> (ADICHIE, 2017, p. 7). E, ao final do último capítulo da obra: “ Estou rindo. Coloco o braço em volta do ombro de Mama e ela se recosta em mim e sorri.”<sup>78</sup>. (ADICHIE, 2017, p. 321).

---

<sup>77</sup> “*That night I dreamed that I was laughing, but it did not sound like my laughter, although I was not sure what my laughter sounded like. It was cackling, and throaty and enthusiastic, like Auntie Ifeoma’s.*” (ADICHIE, 2016, p. 65)

<sup>78</sup> “*I am laughing. I reach out and place my arm around Mama’s shoulders and she leans towards me and smiles.*” (ADICHIE, 2016, p. 209)

## 2.4 Julia Romeu - a tradutora de *Purple Hibiscus*

Julia Seixas Romeu é tradutora, mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Trabalha como tradutora literária há mais de dez anos e, das obras de Chimamanda Ngozi Adichie, traduziu para o português do Brasil, até o ano de 2018, *Purple Hibiscus* (2011), *Americanah* (2014), *The Thing Around Your Neck* (2017), todas publicadas pela Companhia das Letras.

A tradutora Julia Romeu também é autora, em parceria com Heloisa Seixas, escreveu os musicais *Era no Tempo do Rei* e *Bilac Vê Estrelas*. Também em parceria com Heloisa Seixas, lançou o livro *Carmen: A grande Pequena Notável*, biografia de Carmen Miranda para crianças (edições de janeiro, 2014), que ganhou o Prêmio FNLIJ 2015 de Melhor Livro Informativo.

De acordo com entrevista publicada em 22 de agosto de 2017, por Adele Lazzarin na página da internet Conte Histórias, a tradutora Julia Romeu informa que faz traduções desde 2002 e que começou a atuar na área traduzindo artigos para a revista *Seleções*, bem como algumas outras obras clássicas da literatura anglo-saxônica como Jane Austen, Charlotte Brontë, William Faulkner, Rudyard Kipling e J.M. Barrie, entre outros. E, através de seu reconhecimento, foi visada por outras editoras para realizar mais trabalhos do mesmo cunho.

Romeu se posicionou na referida entrevista como favorável ao conceito de que o tradutor é também um coautor da obra e que condena o fato de que, no Brasil, por muitas vezes o profissional acaba por sofrer de invisibilidade, sendo mencionado negativamente quando a tradução “incomoda o resenhista”. Nessa mesma entrevista com Adele Lazzarin (2017), Romeu responde que um dos principais desafios do tradutor é:

[...] que a profissão não é tão valorizada quanto deveria. O tradutor é quase um coautor da obra, então ele tem que ser escolhido com cuidado e ter boas condições de trabalhar, ou seja, ter tempo, ter boas ferramentas de consulta para fazer o trabalho, ser bem remunerado e, depois de o trabalho estar feito, ser reconhecido. (ROMEUE, 2017)

Quanto a preparações que fez para traduzir *Hibisco Roxo*, Romeu responde na entrevista feita por Adele Lazzarin (2017), publicada na página da internet Conte Histórias, que procurou ler “artigos sobre o livro, entrevistas de Chimamanda Adichie, material sobre a

história e a geografia da Nigéria. Tudo isso me ajudou muito na tradução deste e dos outros livros dela.”<sup>79</sup>.

Neste segundo capítulo do Projeto Final foram apresentadas informações sobre a autora Chimamanda Ngozi Adichie, sobre a obra *Purple Hibiscus* e sobre a tradutora Julia Romeu, que fez a tradução da referida obra como *Hibisco Roxo*.

---

<sup>79</sup> Entrevista de Julia Romeu publicada na página da internet Conte Histórias, seção 5 Minutos de Leitura, publicada em 22 de agosto de 2017. Disponível em: <https://contehistorias.com/2017/08/22/entrevista-julia-romeu/>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

### 3 ANÁLISE DESCRITIVA E COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO DE *PURPLE HIBISCUS*

Neste capítulo é realizada a análise da obra literária *Purple Hibiscus* de Chimamanda Ngozi Adichie, publicada em formato de livro em suporte eletrônico, através da plataforma digital *Kindle*, publicada como *e-book* pelo selo *4<sup>th</sup> Estate*, da Editora *HarperCollins*, em 2016, e sua tradução correspondente realizada por Julia Romeu e publicada para o português do Brasil pelo selo Companhia das Letras, *Hibisco Roxo*, em São Paulo, em 2017. O esquema teórico-metodológico de Lambert e van Gorp (1985), como apresentado anteriormente, norteia esta análise em cada uma das quatro etapas deste esquema: dados preliminares, macroestrutural, microestrutural e contexto sistêmico.

#### 3.1 Etapa Dados Preliminares

Inicia-se a análise descritiva a partir da capa e ilustração da obra que, no Brasil, foram criadas por Cláudia Espínola de Carvalho. Note-se que Carvalho realizou as ilustrações e capas de todas as obras literárias de Chimamanda Adichie publicadas pela Companhia das Letras no Brasil até o momento<sup>80</sup>. A ilustração da capa de *Hibisco Roxo* (Figura 1) é chamativa com a imagem do perfil de uma moça que inclina levemente de sua cabeça para baixo, em cor preta, com um lenço vermelho em sua cabeça. Nas orelhas e na contracapa de *Hibisco Roxo*, a seleção da imagem utilizada parece mais indicativa das situações de silêncio, abuso, domínio e dos outros temas que são apresentados na obra. Pela história narrada, pode-se deduzir que a moça da capa é a personagem Kambili, uma vez que a adolescente também utiliza lenços em sua cabeça e sua pose cabisbaixa pode ser relacionada a subjugação imposta por sua situação familiar.

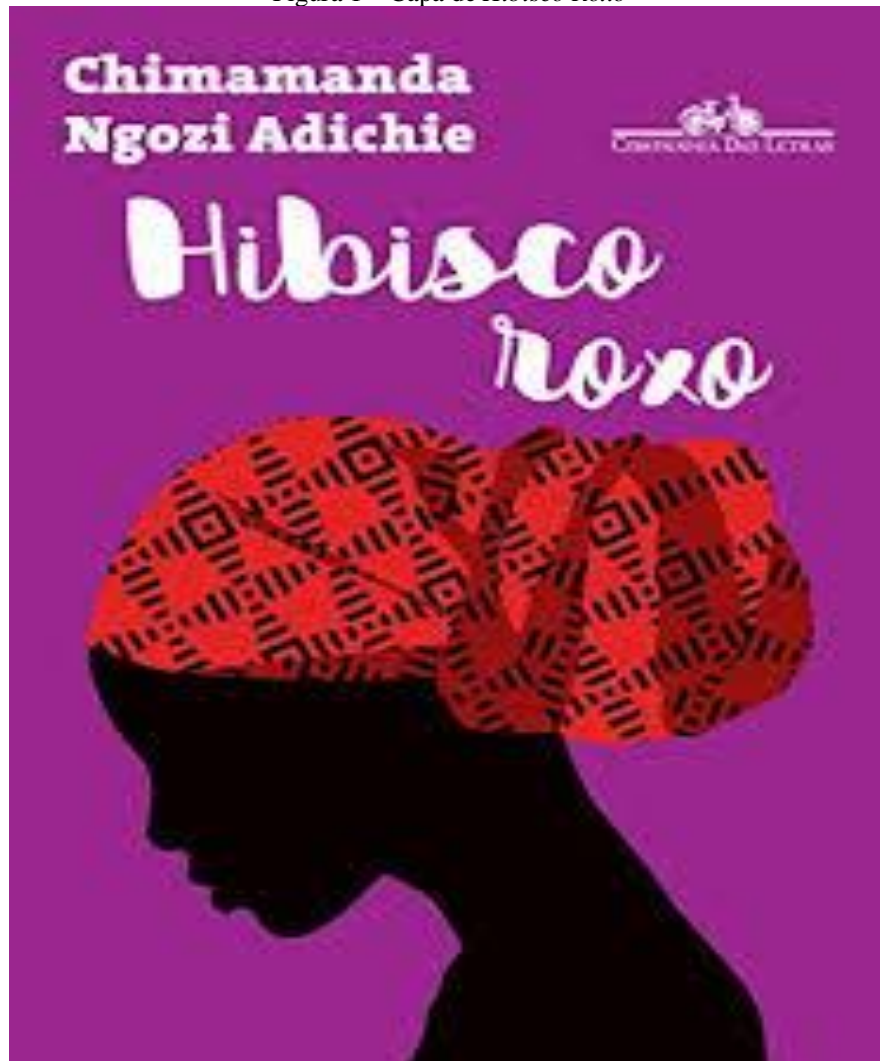
Conjectura-se que a aplicação de cores e a categoria de gênero de ficção somam-se para incluir a obra na seção juvenil para os leitores brasileiros, a qual é caracterizada pelo exercício de cores fortes e títulos com tamanho de fonte grande, e paratextos mais despojados do uso de imagens e fontes clássicas. Porém, pode-se verter essa noção também para o público de chegada mais adulto, uma vez que a própria autora não enquadra a obra em nenhuma faixa etária aparente ao apresentar a ficha catalográfica na versão *e-book* ou na obra

---

<sup>80</sup>Informação retirada e disponível na página da internet da editora Companhia das Letras, seção de Fichas Técnicas: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02561>. Acesso em: 30 de setembro de 2018.

traduzida. Além disso, o selo Companhia das Letras, conforme a própria editora destaca, é “querido por *leitores de variadas idades, perfis e formações [...]*”<sup>81</sup>. As cores utilizadas podem remeter à aplicação de cores vibrantes e variáveis que se apresentam nos sistemas de roupas e tecidos africanos, o que não implica explicitamente em um favorecimento a qualquer faixa etária específica.

Figura 1 – Capa de *Hibisco Roxo*



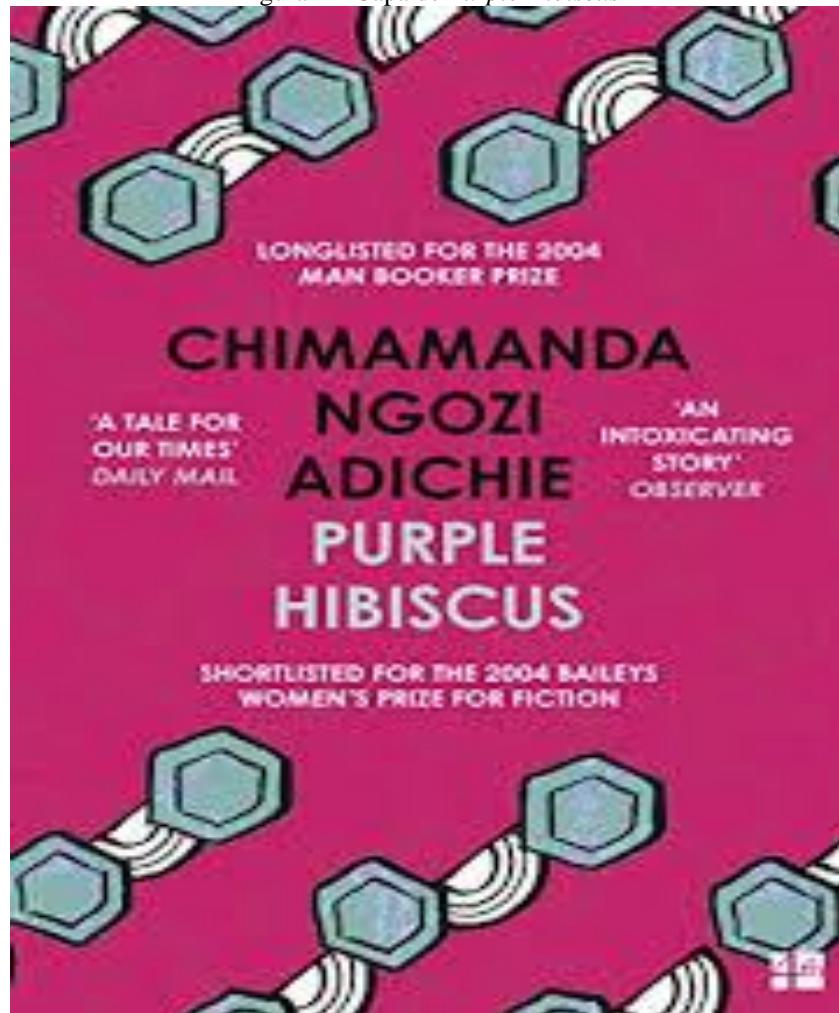
Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Hibisco-roxo-Chimamanda-Ngozi-Adichie-ebook/dp/B01KYMLK8Y>. Acesso em: 10 de novembro de 2018

Com apresentação similar a da obra no Brasil, a arte visual de *Purple Hibiscus*, em formato *e-book* (Figura 2), também aparenta cores vibrantes. As semelhanças entre as obras em inglês e português brasileiro limitam-se a este ponto, uma vez que, tanto o nome da autora quanto o título detêm igualdade em tamanho e tipo de fonte. Na capa há, acima e abaixo do título, duas nomeações de prêmios aos quais a obra foi indicada – “nomeada ao Prêmio Man

<sup>81</sup> Grifo meu. Citação retirada da página da internet Grupo Companhia das Letras, disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/sobre.php>. Acesso em: 01 de outubro de 2018, às 20h31.

Booker de 2004” e “selecionado para o Prêmio Bailey das Mulheres para Ficção de 2004” – e duas observações críticas sobre a obra nos lados esquerdo e direito do título, pelos jornais *Observer* - “uma história intoxicante” e *Daily Times* - “uma história para nossos tempos”.

Figura 2 – Capa de *Purple Hibiscus*



Disponível em: <http://www.detudoumpouquinho.com/2018/01/capas-pelo-mundo-hibisco-roxo.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

Nas orelhas da obra em brochura (Figura 3), encontram-se o sumário e um pouco do contexto dos efeitos da colonização branca na África, gerando uma relação de acontecimentos e vínculos com as narrativas de Kambili, com as ocorrências geopolíticas de seu país; aponta-se o simbólico da flora que está presente em algumas partes das narrativas da personagem e a relação do hibisco roxo com as mudanças radicais que Kambili passará em sua vida.

Na orelha da contracapa de *Hibisco Roxo* há uma foto de Chimamanda Ngozi Adichie e informações sobre a autora, como data e local de nascimento, prêmios que ganhou, mídias nas quais foi mencionada – as revistas *New Yorker* e *Granta* –, o número de línguas para as quais já foi traduzida (trinta, segundo a descrição) e algumas das obras de Adichie publicadas pelo selo Companhia das Letras.



Figura 3 – Orelhas de *Hibisco Roxo*

Fonte: Autoria própria.

[Texto das orelhas de *Hibisco Roxo*

Os efeitos da colonização branca na África podem ser mais penetrantes e devastadores do que imaginam a economia e a sociologia. Na Nigéria dos celulares e da internet, o catolicismo de um grande capitalista, que oscila entre o altruísmo e a tirania religiosa e que rejeita as tradições de seu povo, ainda é capaz de assombrar a vida de sua família. Kambili, protagonista e narradora de *Hibisco Roxo*, conta de que maneira seu pai vai lentamente destruindo a vida de todos com uma mistura de fé, pavor e superproteção.

Ao mesmo tempo, o leitor conhece a realidade política, educacional e social do país, por meio do contato que Kambili mantém com Ifeoma, sua tia, professora universitária, e seus dois filhos, mais esclarecidos e rebeldes do que ela própria e seu irmão, ambos perseguidos pela sombra do pai. Seu avô, um contador de histórias encantador que se recusa a abandonar a crença tradicional nigeriana, e o padre Amadi, que consegue aliar a fé cristã ao respeito pela realidade do povo, também lhe ensinam a reconhecer outras possibilidades de vida e de amor.

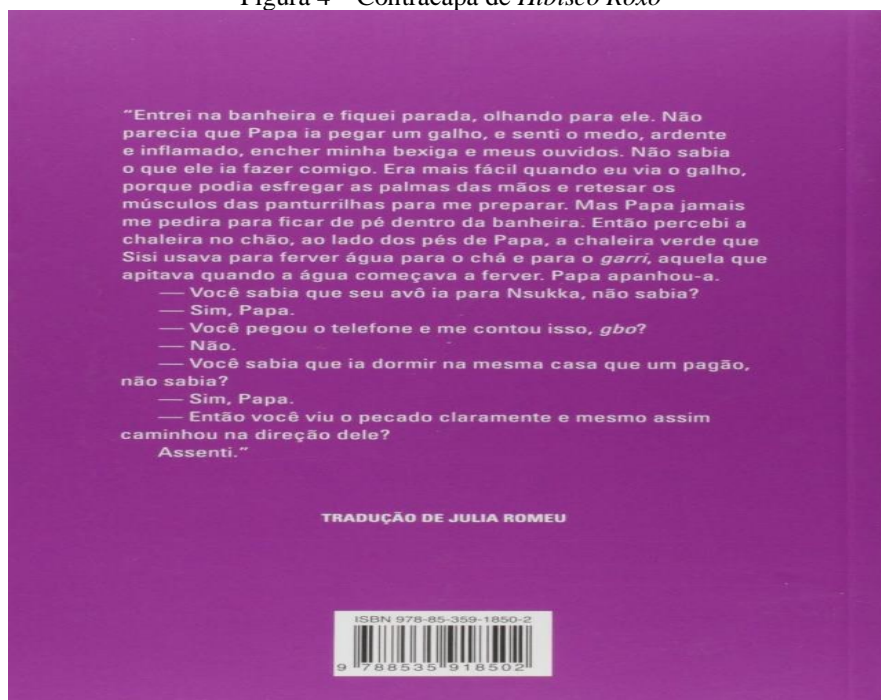


A mistura de credos nativos e importados, os problemas salariais e pedagógicos de uma universidade nigeriana, a censura, a opressão política, a forma como o catolicismo penetra capciosa e poderosamente na moral local, quase tudo faz com que o leitor brasileiro se lembre de problemas bem familiares. A narrativa sobre a complexidade da formação psíquica e amorosa de uma adolescente africana é toda acompanhada pelas mudanças sofridas pelas flores e plantas: as buganvílias, os girassóis, os coqueiros, as casuarinas e, especialmente, os hibiscos roxos – variedade fruto de um experimento único, que gera flores raras, cobiçadas por todos. O crescimento dessa flor rara na casa de Kambili, prisioneira das convenções, aponta para mudanças radicais em sua vida. O bem e o mal se misturam de forma ambigua, mergulhando o leitor numa história bem mais complexa do que supõem as aparências.

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE nasceu em Enugu, na Nigéria, em 1977. Sua obra foi traduzida para mais de trinta línguas e apareceu em inúmeros periódicos, como as revistas *New Yorker* e *Granta*. Além de *Meio sol amarelo* (2008) – vencedor do *Orange Prize* e adaptado ao cinema em 2013 -, é autora também dos romances *Hibisco roxo* (2011) e *Americanah* (2014) – best-seller vencedor do National Book Critics Circle Awards – e da coleção de contos *No seu pescoço* (2017), bem como dos ensaios *Sejamos todos feministas* (2015) e *Para educar crianças feministas* (2017), todos publicados no Brasil pela Companhia das Letras].

Na contracapa da obra traduzida (Figura 4), há a apresentação de um trecho do texto de *Hibisco Roxo* e do nome da tradutora da obra, Julia Romeu.

Figura 4 – Contracapa de *Hibisco Roxo*



Fonte: Autoria própria.

[Texto da contracapa de *Hibisco Roxo*

“Entrei na banheira e fiquei parada, olhando para ele. Não parecia que Papa ia pegar um galho, e senti o medo, ardente e inflamado, encher minha bexiga e meus ouvidos. Não sabia o que ele ia fazer comigo. Era mais fácil quando eu via o galho, porque podia esfregar as palmas das mãos e retesar os músculos das panturrilhas para me preparar. Mas Papa jamais me pedira para ficar de pé dentro da banheira. Então percebi a chaleira no chão, ao lados dos pés de Papa, a chaleira verde que Sisi usava para ferver água para o chá e para o garri, aquela que apitava quando a água começava a ferver. Papa apanhou-a.

- Você sabia que seu avô ia para Nsukka, não sabia?

- Sim, Papa.

- Você pegou o telefone e me contou isso, *gbo*?

- Não.

- Você sabia que ia dormir na mesma casa que um pagão, não sabia?

- Sim, Papa.

- Então você viu o pecado claramente e mesmo assim caminhou na direção dele.

Assenti.”

#### TRADUÇÃO DE JULIA ROMEU]

A obra *Hibisco Roxo* (2017) tem folha de guarda com título da obra e na folha de rosto aparecem na seguinte ordem: nome da autora, título da obra, nome da tradutora (em tamanho de fonte menor que nome da autora), dado informando oitava reimpressão da obra e o selo Companhia das Letras. No verso da folha de rosto há dados da ficha catalográfica de *Hibisco Roxo*, em que são mencionados o gênero literário da obra (literatura de ficção nigeriana em inglês); detalhes acerca de sua publicação no Brasil, a qual é feita mediante acordo com a *Algoquin Books of Chapel Hills*, um selo da *Workman Publishing Company*; tem grafia conforme o acordo ortográfico da língua portuguesa; o título da obra em inglês *Purple Hibiscus*; nomes dos profissionais que produziram a capa e ilustração e de quem preparou a obra – no caso, Ciça Caropreso – e das revisoras Luciana Baraldi e Marise Leal; informações dos Dados Internacionais de Catalogação na Publicação da Câmara Brasileira do Livro; e a reserva dos direitos da edição à Editora Schwarcz.

As localizações do nome da tradutora Julia Romeu nos paratextos de *Hibisco Roxo* destacam-na de forma positiva, segundo os parâmetros instituídos por Carneiro (2015) quanto a visibilidade do nome do tradutor em uma obra. Neste caso, a tradutora Julia Romeu é apresentada na folha de rosto e na contracapa da obra (Figura 4), esta última com maior importância se comparada à folha de rosto.

Há em ambas as obras, *Purple Hibiscus* e *Hibisco Roxo*, dedicatória de Chimamanda Ngozi Adichie a seus pais, o Professor James Nwoye Adichie e sra. Grace Ifeoma Adichie, com a frase em igbo “*ndi o ga-adili mma*”, cuja tradução literal rudimentar realizada por meio do dicionário de Williamson (2013) é “aqueles que verão bondade<sup>82</sup>”. Apresentam também colofão, onde se determina a edição, ano e número de reimpressão da obra, além de seus detalhes técnicos, como o tipo de papel e a tipografia utilizados.

A obra *Purple Hibiscus* traz críticas positivas publicadas por diversos jornais do mundo anglo-americano como *Evening Standard*, *Guardian*, *Daily mail*, *Glasgow Herald*, *Irish Times*, etc. no que seria a sua folha de rosto. Há também dedicatória e sumário dos capítulos da obra. Esta publicação exhibe iconografias em todas as folhas com títulos dos capítulos, em formato de flor, remetendo à flor de hibisco que dá nome a obra, presente também no início de todos os parágrafos iniciais dos subcapítulos.

Ao final da obra em seu texto de partida, encontram-se sugestões para a leitura de outras produções literárias de Chimamanda Adichie juntamente a fotos das respectivas produções – *Americanah*, *Half of a Yellow Sun*, *The Thing Around Your Neck*, *We Should All Be Feminists* e uma coleção de três obras da autora. Além dessas propagandas, prossegue-se por várias páginas, divulgando os seguintes conteúdos, nesta ordem:

1) os agradecimentos da autora a diversas pessoas; 2) um *post-scriptum* com a frase “ideias, entrevistas e outros elementos...”; 3) uma pequena biografia sobre Adichie, feita pela editora americana pela qual a obra foi publicada; 4) um texto de Clare Garner com o título de “Perfil de Chimamanda Adichie” (*Profile of Chimamanda Ngozi Adichie*); 5) uma lista de tópicos – local de nascimento, educação, família, carreira, nomeações e prêmios, trabalhos prévios - a respeito da autora com o título de “*LIFE at a Glance*”; 6) uma lista com os dez livros favoritos de Adichie; 7) críticas jornalísticas mais extensas sobre a obra *Purple Hibiscus* dos jornais *Evening Standard*, *Glasgow Herald*, *New Statesman*, *Daily Telegraph*, *Observer*; 8) o conto *Tiny Wonders* de Chimamanda N. Adichie, o qual foi publicado na revista literária americana *Speakeasy*; 9) duas sugestões de leitura de obras da autora pelos jornais *Daily Mail* e *Daily Telegraph*; 10) Uma lista de recomendações (talvez da própria editora, uma vez que não se identifica qualquer tipo de autoria), dos autores Chinua Achebe, Tsitsi Dangeremgba, Buchi Emecheta, J.M. Coetzee, Doris Lessing, Jamaica Kincaid e Ngugi wa Thiong’o; 11) as críticas literárias da obra *Purple Hibiscus* por Margareth Forster, J.M. Coetzee e o jornal *Telegraph*; 12) uma última menção de livros escritos pela autora; 13)

---

<sup>82</sup> Tradução baseada no *Dictionary of Ònìchà Igbo*.

detalhes do endereço e páginas da internet da editora do selo 4<sup>th</sup> Estate nos países em que opera, como Austrália, Canadá, Nova Zelândia, Reino Unido e Estados Unidos; e, por fim, 14) uma imagem da capa da obra *Purple Hibiscus* em formato *e-book*.

### 3.2 Etapa Macroestrutural

Nesta etapa são observadas as divisões internas e as características do texto, além da relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrições da estrutura interna da narrativa e sua composição poética. A organização da obra *Purple Hibiscus*, tanto no texto de partida quanto no texto de chegada para o português do Brasil, tem divisão em quatro capítulos, nenhum deles enumerados, na seguinte ordem: “*Breaking Gods*” com o subtítulo “*Palm Sunday*” traduzidos como “Quebrando Deuses” com o subtítulo “Domingo de Ramos”; “*Speaking with Our Spirits*” com o subtítulo “*Before Palm Sunday*” traduzidos como “Falando com Nossos Espíritos” com o subtítulo “Antes do Domingo de Ramos”; “*The Pieces of Gods*” com o subtítulo “*After Palm Sunday*” traduzidos como “Os Pedacos de Deuses” com o subtítulo “Após o Domingo de Ramos”; e, por último, “*A Different Silence*” com o subtítulo “*The Present*” traduzidos como “Um Silêncio Diferente” com o subtítulo “O Presente”.

Ambas as versões da obra, o texto de partida de Adichie (2016) e o texto traduzido de Romeu (2017) são semelhantes em termos de subdivisões e de subcapítulos. O segundo capítulo “Falando com Nossos Espíritos” – “Antes do Domingo de Ramos” é o mais semelhante dentre os quatro. Todas as subdivisões têm subtítulos ou numerações expostas pelas quebras de página de uma subdivisão para outra. O primeiro e quarto capítulos não apresentam subdivisões, já o segundo e o terceiro capítulo apresentam doze e três subdivisões, respectivamente. Há um número irregular de páginas dentre as subdivisões.

Os capítulos são estruturados de forma a apresentar uma narrativa subjetiva não linear, na qual a retrospectividade se dá em função do tempo psicológico<sup>83</sup> da narradora-protagonista<sup>84</sup>, neste caso, a personagem Kambili Achike. Para demarcar o *flashback* ocorrido, Adichie utiliza diversos recursos, tais quais a terminologia nos subtítulos, que não só apresentam o tempo cronológico da obra, iniciado pelo feriado católico, Domingo de

---

<sup>83</sup> “[...] tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado a um enredo não-linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural)” (GANCHO, 2004, p. 16).

<sup>84</sup> “[...] o narrador personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1997, p. 43).

Ramos: 1º) “Domingo de Ramos”; 2º) “Antes do Domingo de Ramos”; 3º) “Depois do Domingo de Ramos”; 4º) “O Presente”.

Esses recursos também remetem ao tema religioso da obra e às deferências tomadas no enredo para com a instituição católica na Nigéria, e que acabam indicando, segundo Wallace (2012, p. 469), “o poder organizacional da religião sobre a temporalidade da narrativa”<sup>85</sup>. Outra indicação de *flashback* é estabelecida por Kambili, ao final do primeiro capítulo: “Fiquei deitada na cama depois que Mama foi embora, *deixando minha mente remexer o passado, pensando nos anos em que Jaja, Mama e eu falávamos mais com nossos espíritos do que com nossos lábios*”<sup>86,87</sup>. (ADICHIE, *Hibisco Roxo*, 2017, p. 22)

O segundo capítulo tem o maior número de subcapítulos e abrange também maior quantidade de exposições da vida familiar dos personagens principais, do domínio silencioso sob o qual vivem, das reflexões internas de Kambili após passar alguns dias com a família de sua tia Ifeoma, e do prelúdio para o confronto entre Jaja e seu pai. O terceiro capítulo – “Pedaços de Deuses” –, demonstra o clímax da obra, com as mudanças internas da família tensionadas sobre as personagens, culminando na morte de Eugene e a inesperada autoria do crime pela mãe de Kambili.

No quarto e último capítulo – “Um Silêncio Diferente”, a obra conclui com Kambili rindo e sua mãe sorrindo após a adolescente determinar o que fariam após Jaja ser liberto da prisão, em decorrência do mesmo ter assumido o crime de parricídio para si, ainda que a verdadeira autora do homicídio de Eugene tenha sido Beatrice, sua esposa. As últimas páginas narram as mudanças ocorridas na família de Kambili e na Nigéria (com a morte do Chefe de Estado), após a morte do pai, Eugene, o aprisionamento de Jaja e a mudança de Ifeoma e seus primos para os Estados Unidos.

Por Kambili Achike ser uma personagem adolescente, vivendo com os comportamentos extremistas de seu pai e adicionando-se a condição psíquica, própria de sua faixa etária, pode-se dizer que no texto por vezes a ingenuidade e a inocência de Kambili se apresentam de maneira mais evidente, com as descrições e análises que a mesma faz das pessoas e situações ao seu redor, como quando menciona que não conseguiria imaginar os pais em um contexto romântico, resumindo suas trocas de afeição a “quando pensava em afeição entre os dois, pensava neles trocando o ósculo santo na missa, ou na forma como Papa

---

<sup>85</sup> Tradução minha de “*indicating the organizing power of the religion over the temporality of the narrative.*”

<sup>86</sup> “*I lay in bed after Mama left and let my mind rake through the past, through the years when Jaja and Mama and I spoke more with our spirits than with our lips*”. (ADICHIE, *Purple Hibiscus*, p. 17).

<sup>87</sup> Grifo meu.

a enlaçava tenramente após eles terem dado as mãos.”<sup>88</sup> (ADICHIE, *Hibisco Roxo*, 2017, p. 27). Outras passagens reforçam a caracterização dos traços mais infantis de Kambili como o sentimento de orgulho, de idolatria ao seu pai, “*democracia renovada*. Soava importante quando ele dizia aquilo, mas tudo o que Papai dizia soava importante.”<sup>89</sup> (ADICHIE, *Hibisco Roxo*, 2017, p.31).

Julga-se que devido a estrutura *Bildungsroman* (NETO, 2005, p. 203) da obra, o desenvolvimento para este conceito da personagem Kambili e de outras personagens principais são distribuídos em quatro fases. A primeira fase inclui costumes, hábitos e pensamentos existentes e controlados diante da figura autoritária paterna, do extremismo religioso, de suas posições sociais; a segunda fase engloba a liberdade que Kambili começa a adquirir, juntamente a Jaja, ao visitar sua tia Ifeoma em Nsukka, onde o distanciamento de um ambiente nocivo começa a despertar-lhe reflexões e a fazer com que se sinta mais segura para agir de maneira diferente, não obstante o modo chocante que constata as diferenças das realidades vividas por sua família-núcleo e sua família estendida. Alguns dos paradigmas das mudanças em Jaja e Kambili ocorrem ao levar para a casa em Enugu galhos de hibiscos roxos criados por Ifeoma:

Quando viu meu olhar confuso, ele falou que não eram só galhos; eram talos de hibisco roxo. Ele iria dá-los ao jardineiro. Ainda era harmatão e a terra estava sedenta, mas Tia Ifeoma disse que os talos podiam criar raízes e crescer se fossem molhados regularmente, que os hibiscos não gostavam de muita água, mas eles tampouco gostavam de ficar muito secos. Os olhos de Jaja brilhavam enquanto ele falava sobre os hibiscos, enquanto os segurava para que eu pudesse tocar os galhos frios e úmidos.<sup>90</sup> (Ruivo, 2018).

A terceira fase do amadurecer de Kambili ocorre com o desenvolvimento de suas ideias prévias e sentimentos. Como exemplos desta fase, há o despertar dos sentimentos românticos de Kambili para com o Padre Amadi e a quebra das ideias extremistas da personagem Kambili quanto a imagem de pagão de Papai-Nnukwu imposta por Eugene Achike, que pode ser visto quando Ifeoma convida Kambili a assistir à “declaração de inocência” realizada por Papai-Nnukwu, cedo de manhã. A declaração choca Kambili ao

<sup>88</sup> “When I thought of affection between them, I thought of them exchanging the sign of peace at Mass, the way Papa would hold her tenderly in his arms after they had clasped hands.” (ADICHIE, 2016, p. 20).

<sup>89</sup> “Renewed Democracy. It sounded important, the way he said it, but then most of what Papa said sounded important.” (ADICHIE, 2016, p. 22).

<sup>90</sup> “When he saw my puzzled look, he said they weren’t just sticks; they were stalks of purple hibiscus. He would give them to the gardener. It was still harmattan and the Earth was thirsty, but Auntie Ifeoma said the stalks might take root and grow if they were watered regularly, that hibiscuses didn’t like too much water, but they didn’t like to be too dry, either. Jaja’s eyes shone as he talked about the hibiscuses, as he held them out so I could touch the cold, moist sticks.” (ADICHIE, 2016, p. 140).

contrastar os bons votos que Papai-Nnukwu pede em prol de Eugene e a forma que este último ora para que o ancião se converta a religião católica, para que seja salvo do fogo do inferno destinado a todos os pagãos (conforme concepção de Eugene Achike).

- *Chineke!* Abençoe meu filho, Eugene. Permita que o sol nunca se ponha em sua prosperidade. Retire as maldições que colocaram nele. – Papai-Nnukwu se inclinou e desenhou mais uma linha. Fiquei surpresa por ele rezar por Papai com a mesma honestidade com a qual rezava para si e para Tia Ifeoma. - *Chineke!* Abençoe os filhos dos meus filhos. Permita que seus olhos os sigam para longe do mal e em direção ao bem. – Papai-Nnukwu sorriu enquanto falava. [...] Ele ainda estava sorrindo quando eu me virei em silêncio e voltei para o quarto. Eu nunca sorria depois de rezarmos o rosário lá em casa. Nenhum de nós sorria.<sup>91</sup> (Ruivo, 2018).

A quarta fase de desenvolvimento da personagem Kambili Achike configura-se com o último capítulo, “*A Different Silence*” (Um Silêncio Diferente), em que três anos após a morte do pai, Kambili se encontra mais madura e desenvolta com suas ações e falas. O tema silêncio prevalece entre as personagens Kambili, Beatrice e Jaja. Essas personagens continuam a não expressar oralmente determinados tópicos, como o suborno que Kambili e Beatrice realizam para que Jaja possa ser solto da prisão, a quantia de dinheiro que herdaram após a morte do patriarca da família e as doações anônimas que Eugene fazia para hospitais infantis e casas de abrigo e apoio para órfãos e veteranos incapacitados devido à guerra civil. Contudo, o silêncio é diferente pois não pesam mais sobre as personagens os efeitos do domínio de Eugene.

A tradução de Romeu da obra *Purple Hibiscus* pode ser vista, até então, como majoritariamente “adequada” (TOURY, 2004, p. 201), uma vez que se orienta pelo sistema de partida, mantendo consideráveis quantias dos aspectos estilísticos, do linguajar e do contexto de partida, bem como a sequência da estrutura interna da narrativa. Van Gorp e Lambert (1985, p. 49) assumem a viabilidade de que “um texto traduzido que é mais ou menos ‘adequado’ na etapa macroestrutural também será, geralmente, adequado em diferentes graus na etapa microestrutural, mas não pode ser adequado em todas as etapas específicas”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> “*“Chineke! Bless my son Eugene. Let the sun not set on his prosperity. Lift the curse they have put on him.” Papa-Nnukwu leaned over and drew one more line. I was surprised that he prayed for Papa with the same earnestness that he prayed for himself and Auntie Ifeoma. “Chineke! Bless the children of my children. Let your eyes follow them away from evil and towards good.” Papa-Nnukwu smiled as he spoke. [...] He was still smiling as I quietly turned and went back to the bedroom. I never smiled after we said the rosary back home. None of us did.*” (ADICHIE, 2016, p. 120).

<sup>92</sup> Tradução minha de “[...] a translated text which is more or less ‘adequate’ on the macro-structural level will generally also be more or less adequate on the micro-structural level, but that it cannot be adequate on every specific level.”

### 3.3 Etapa Microestrutural

Na etapa microestrutural são examinadas as mudanças referentes ao lexical, aos padrões gramaticais, à narrativa, à estilística, aos pontos de vista, à modalidade e aos níveis de linguagem (socioleto, arcaico/popular/dialeto, jargão), entre outros. As escolhas lexicais de Adichie para compor *Hibiscus roxo* estão em consonância com os temas expostos em sua obra, em particular ao tema silêncio. Com a predisposição de abuso dentro de seu ambiente familiar, outras linguagens que não a verbal são utilizadas para marcar os relacionamentos das personagens. Kambili e Jaja, por exemplo, usam a linguagem de olhares para se comunicar e, em função disto, há uma alta variedade de léxicos com múltiplas frequências relacionados a esse modo (visual) de diálogo, como *eyes*, *looked*, *stare*, *look*, *looking* e *watched*, e seus correspondentes no texto de chegada “olhos”, “olhando”, “olhar”, “olhares”, “olhei” e “parecia”.

Além dos usos lexicais advindos da linguagem do olhar, pode-se observar que na narrativa de Kambili há descrições do cenário ao seu redor e que, conforme indica o texto das orelhas da capa, as flores e plantas são símbolos importantes para a obra. Algumas delas são destacadas com seus significados, conforme a página referente ao significado das flores<sup>93</sup> *frangipani* ou plumérias, que têm como um dos significados a força para aguentar desafios difíceis e a conexão com espíritos e fantasmas, podendo remeter tanto aos desafios enfrentados por Kambili, Jaja e Beatrice em vista do domínio de Eugene, como também a forma pela qual os três se comunicavam antes da transformação familiar ocorrer, “falávamos mais com nossos espíritos” (ADICHIE, *Hibisco Roxo*, p. 22).

Outra flor, o lírio africano, representa amor, ousadia, independência, originalidade. Sua associação emocional com as personagens no capítulo dois de *Hibisco Roxo* (p. 181) pode ser observada na personagem Kambili antes de ela responder as agressões de Amaka com calma, reação que nunca conseguira realizar anteriormente. A flor de hibisco representa moças e jovens mulheres e suas cores podem variar, sendo que o hibisco vermelho representa paixão e amor, enquanto os hibiscos de cor roxa são associados ao mistério, poder e alta classe; na orelha da contracapa da obra *Hibisco Roxo* (Figura 3), os hibiscos roxos são “variedade fruto de um experimento único, que gera flores raras, cobiçadas por todos. O crescimento dessa flor rara na casa de Kambili, prisioneira das convenções, aponta para

---

<sup>93</sup> Significado das flores, disponíveis em: <http://www.flowermeaning.com/frangipani-flower-meaning/> e em <https://www.agapanthus.com.br/loja/simbologiaflores>. Acesso em 11 de novembro de 2018.



mudanças radicais em sua vida”, essa descrição empessa a flor de hibisco roxo da referida obra, simbolismo gerador de transformações.

A autora Chimamanda Ngozi Adichie declara em entrevista com Azodo (2008, p. 2) que ela faz parte da geração de nigerianos que fala “inglês-igbo” e pidgin nigeriano. Esta afirmação é demonstrada na obra *Purple Hibiscus* com a aplicação das referidas línguas. A língua igbo e o pidgin nigeriano são expostos no texto de partida, principalmente em falas curtas, unidades singulares de palavras e canções de louvor a Deus.

As falas de determinadas personagens na língua igbo ou na língua inglesa, em ocasiões que são intrínsecas ao contexto da história narrada por Kambili, podem refletir não somente seu uso pela geração de Adichie, mas também as associações das referidas línguas a emoções, ideologia de domínio, aspectos socioeconômicos, entre outros, próprios da realidade fictícia dos personagens de *Purple Hibiscus*. O personagem Eugene Achike, pai de Kambili, é considerado como modelo das referidas relações associativas, visto que, conforme narrativa de Kambili, Eugene se expressa na língua inglesa ou na língua igbo caso esteja ou não em público. Conjectura-se que o referido personagem tenha esta preferência da língua inglesa em detrimento das outras línguas faladas na Nigéria em razão do mesmo refletir os efeitos da ideologia de domínio colonial em sua vida fictícia, conforme Adichie (*Hibisco Roxo*, 2017, p. 20):

Papa olhava fixadamente para Jaja. “Jaja, você não bebeu conosco, *gbo*? Não há palavras em sua boca? – perguntou, *falando em igbo*. Aquilo era um mal sinal. Papa quase nunca falava em igbo e, embora Jaja e eu usássemos a língua com Mama quando estávamos em casa, ele não gostava que o fizéssemos em público. *Precisávamos ser civilizados em público, ele nos dizia; precisávamos falar inglês*. A irmã de Papa, tia Ifeoma, disse um dia que *Papa era muito colonizado*.

Algumas posições de Adichie quanto às línguas adotadas (a língua inglesa, a língua igbo e o pidgin nigeriano) em suas obras decorrem de seu aprendizado e de suas considerações quanto a seu país natal (Nigéria), aos seus leitores e a si mesma, segundo respostas da autora em entrevista<sup>94</sup> concedida a Ada Azodo (2008, p. 2):

Azodo: Por que você escolheu a língua inglesa como meio idiomático na sua escrita expressiva? Qual é sua visão sobre o uso de línguas nativas por autores de ficção africana? Você consideraria escrever na língua igbo?  
Adichie: Não tenho certeza de que minha escrita em inglês é uma escolha. Se uma nigeriana igbo como eu, é educada exclusivamente no idioma inglês, desencorajada

---

<sup>94</sup> Extrato de entrevista de Adichie com Ada Uzoamaka Azodo, pela *Women's Caucus of the African Literature Association*, em 2008.

a falar em igbo na escola, onde o idioma era somente mais uma matéria para se estudar (e uma que era considerada ‘careta’ pelos alunos, e que não recebia muito apoio da administração), então talvez escrever em inglês não foi uma escolha, porque a ideia de escolha assume outras alternativas igualitárias. Apesar de eu estudar igbo até o fim da escola secundária e ter feito isso muito bem, isso não era a norma. Acima de tudo, não foi suficiente. Eu escrevo igbo razoavelmente bem, mas muito do meu pensamento intelectual não pode ser suficientemente expressado em igbo. Claro que isso seria diferente se eu tivesse sido educada tanto em inglês quanto em igbo. Ou se meu ensino de igbo tivesse uma abordagem mais abrangente. O que é interessante, é claro, isso se eu escrevesse em igbo (coisa que penso em fazer, mas só por razões impráticas e emocionais), muitas pessoas igbos não conseguiriam lê-lo. Muitas das pessoas igbo que eu conheço mal conseguem ler igbo e a maioria o escreve atrozmente. Creio que o que é mais importante nessa conversa não é se os escritores africanos deveriam ou não escrever em inglês, mas como escritores africanos, e africanos em geral, são educados na África. Não acredito em ser prescritiva quanto a arte. Eu creio que os autores africanos deveriam escrever em qualquer língua que puderem. O importante é contar histórias africanas. Além do quê, histórias africanas modernas não podem mais clamar qualquer coisa como “pureza cultural”. Eu venho de uma geração de nigerianos que constantemente negociam duas línguas e, às vezes, três, se você incluir o pidgin. Quanto ao igbo em particular, a nossa geração é a do inglês-igbo, então para clamar que somente o igbo pode capturar nossas experiências é limitá-lo. A globalização nos afetou de maneiras profundas. Eu também gostaria de dizer algo sobre a língua inglesa e é, simplesmente, que o inglês é meu. Às vezes falamos sobre a língua inglesa na África como se os africanos não tivessem agência, como se não houvesse uma forma distinta de inglês falada nos países africanos anglófonos. Eu fui educada com ele; o usava ao mesmo tempo que falava igbo. Minha oralidade na língua inglesa está dentro da experiência nigeriana, e não nas experiências britânica, ou americana ou australiana. Eu me apropriei da língua inglesa. (AZODO, 2008, p.2)

Uma das formas pelas quais se pode encontrar aspectos do estilo de Adichie, e que também servem para identificar estratégias tradutórias tendenciosas à disseminação de visões eurocêntricas quanto às outras culturas consideradas ‘primitivas’, de ‘Terceiro Mundo’ ou ‘frágeis no âmbito internacional’ é através do reconhecimento dos marcadores culturais. Sua identificação no texto de partida e a análise de seus procedimentos de tradução no texto de chegada informarão se a imagem e mensagens originais foram alteradas de maneira prejudicial por algum elemento da cultura de chegada, como tradutor, editora, etc.

Os marcadores culturais podem ser difíceis de se analisar uma vez que há controvérsias acerca dos elementos que são englobados por “cultura” e que por consequência, Aubert (2006, p. 23) salienta, podem incorrer na transferência instantânea (para os marcadores culturais) da administração de “tudo aquilo que não encontra explicação suficientemente convincente no quadro da descrição linguística contrastiva senso estrito”; portanto, realiza-se considerações dos seguintes autores para identificação dos marcadores culturais do capítulo dois de *Purple Hibiscus* neste Projeto Final.

Salienta Hatje-Faggion (2011, p. 74), ao citar Aixelá, que há inúmeras formas de se traduzir marcadores culturais e observa que sua identificação se dá por

[...] elementos que podem ser reconhecidos textualmente e cuja função e conotações no texto de partida geram um problema de tradução na transferência para o texto de chegada toda vez que esse problema ocorre em virtude de não existir esse dado elemento ou devido ao seu status intertextual que é diferente no sistema cultural dos leitores do texto de chegada. (AIXELÁ, 1996, p.58)<sup>95</sup>

Entende-se que um sistema cultural apresenta uma gigantesca miríade de elementos culturais os quais podem ser apontados em um texto mais facilmente ao se conceber categorias nos quais podem ser partilhados, mesmo que superficialmente. Ping (1999, p. 134) os apresenta nos subsistemas de cultura:

1) sistema tecno-econômico: ecologia (flora, fauna, clima, etc.); 1.1) meios de produção, troca e distribuição de bens; invenções, tecnologia e ciência; artefatos; 2) sistema social: classes e grupos sociais; sistema de afinidade (tipologia, gênero sexual e casamento, procriação e paternidade/maternidade, tamanho da família, etc.); políticas e lei; educação; esportes e entretenimento; costumes; história geral; 3) sistema ideacional: cosmologia; religião; magia e bruxaria; folclore; criações artísticas como imagens; valores (morais, estéticos, etc.); foco cognitivo e padrões de pensamento; ideologia; 4) sistema linguístico: fonologia e grafemas; gramática (morfologia e sintaxe); semânticas e pragmáticas.<sup>96</sup>

Dentro desses subsistemas pode-se estabelecer áreas em que os marcadores culturais mais específicos de um texto podem ocorrer. Antonini e Chiaro (2005, p.39) apresentam a existência das seguintes áreas denominadas pelos próprios como “baixas da língua-cultural nas tensões translacionais<sup>97</sup>”: 1ª área relaciona-se às instituições que incluem o poder judiciário, a polícia e os exércitos militares; 2ª área relaciona-se à educação; 3ª área relaciona-se a nomes de lugares; 4ª área relaciona-se às medidas de unidade; 5ª área relaciona-se aos sistemas monetários; 6ª área relaciona-se aos esportes e passatempos nacionais; 7ª área relaciona-se às comidas e bebidas; 8ª área relaciona-se a feriados e festividades; 9ª área relaciona-se a livros, filmes e programas de TV; e a 10ª área relaciona-se a celebridades e pessoas famosas.

---

<sup>95</sup> “Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text”. Tradução em Hatje-Faggion et al. (2011, p. 74).

<sup>96</sup> “(1) *Techno-economic System*: ecology (flora, fauna, climate, etc.); 1 means of production, exchange, and distribution of goods; crafts, technology, and science; artifacts. (2) *Social System*: social classes and groups; kinship system (typology, sex and marriage, procreation and paternity, size of family, etc.); politics and law; education; sports and entertainment; customs; general history. (3) *Ideational System*: cosmology; religion; magic and witchcraft; folklore; artistic creations as images; values (moral, aesthetic, etc.); cognitive focus and thinking patterns; ideology. (4) *Linguistic System*: phonology and graphemes; grammar (morphology and syntax); semantics and pragmatics”.

<sup>97</sup> “*lingua-cultural drops in translation voltage*”.

Procede-se com a identificação dos marcadores culturais encontrados em *Purple Hibiscus* tendo em vista que os exemplos mencionados a seguir sempre são apresentados conforme a seguinte ordem: 1º) o extrato da obra *Purple Hibiscus* em inglês, da autora Chimamanda Ngozi Adichie, em sua versão *e-book*, publicada em 2016; 2º), a tradução da mesma obra para o português do Brasil, pela tradutora Julia Romeu, reimpressa em 2017; e 3º) a tradução da obra para o português do Brasil, por mim, Marília de Araújo Ruivo, realizada em 2018 para fins de trabalho de conclusão de curso.

No Exemplo 1, a seguir, há a palavra relacionada ao clima, *harmattan*<sup>98</sup>, que é mencionada por Kambili quando ela observa as feições de sua mãe, Beatrice, e faz comparação da tonalidade de Beatrice com os efeitos do vento “*harmattan*” na terra.

#### Exemplo 1

“Her skin, usually the smooth brown of groundnut paste, looked like the liquid had been sucked out of it, ashen, like the color of cracked harmattan soil”. (Adichie, 2016, p.26).

“Todo o líquido de sua pele, normalmente lisa e marrom como pasta de amendoim parecia ter sido drenado e ela estava cinzenta, da cor de terra ressecada pelo harmattan”. (Romeu, 2017, p. 36).

“Sua pele, geralmente um fluído marrom qual pasta de castanhas, aparentava ter seu líquido sugado, acinzentado, da cor do solo quebradiço do harmatão”. (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) não dá destaque à palavra nem faz qualquer outro tipo de alteração e/ou observação sobre a mesma, isto é, não chama a atenção do leitor para o *harmattan*. Romeu (2017) opta por transcrever o termo em sua tradução. Já Ruivo (2018) opta por traduzir *harmattan* como “harmatão”, pois há registro de sua existência na língua portuguesa do Brasil, nos dicionários da língua portuguesa, tanto físico (Houaiss, 2001, p. 1506) quanto eletrônico<sup>99</sup>. Dessa maneira, Ruivo (2018), entende que “harmatão” não altera aspectos estilísticos fundamentais da obra, nem descaracteriza sua estrutura de narrativa, pois não

<sup>98</sup> “*Harmattan, hot, dry wind that blows from the northeast or east in the Western Sahara and is strongest in late fall and winter (late November to mid-March). It usually carries large amounts of dust, which it transports hundreds of kilometers out over the Atlantic Ocean; the dust often interferes with aircraft operations and settles on the decks of ships.*” Disponível em: <https://www.britannica.com/science/harmattan>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

<sup>99</sup> “har·ma·tão; sm; Meteor 1 Vento nordeste, muito quente, seco e poeirento, que sopra em direção ao deserto do Saara e ao litoral da África setentrional. 2 Vento de alta temperatura que vem do Saara em direção a Cabo Verde.”. Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=GB03>. Acesso: em 10 de outubro de 2018. E “Significado de Harmatão: 1 - Vento leste, quente e seco, originário do Sara e que sopra na África Ocidental”. Dicionário do Aurélio, disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/harmatao>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

normatizará a palavra determinada, uma vez que sua existência precede a produção da obra traduzida.

No Exemplo 2, aparecem palavras relacionadas a posições hierárquicas sociais da Nigéria, tais como *Big Men*, ou “Homens-Grandes”, que podem ser percebidas tanto no âmbito político<sup>100</sup>, referindo-se a líderes de governos corruptos, autocráticos e, por muitas vezes, totalitários, quanto no âmbito antropológico, fazendo referência a pessoas extremamente influentes, com grande número de seguidores e com quem se troca serviços de auxílio econômico e de proteção pelo apoio necessário para aumentar seus *status*.

No decorrer do texto, a expressão *Big Man* adquire característica de ambiguidade, pois Eugene, o pai de Kambili, apresenta-se como um “Homem-Grande” nos aspectos tradicionais igbo, por ser detentor do título de *omelora*<sup>101</sup>, “Aquele Que Faz Pela Comunidade”. Contudo, o sentido apresentado pelas ciências políticas, lhe traz ambiguidade de caráter moral que pode ser observada na seguinte passagem de texto:

Mas até os agentes do governo, dois homens com jaquetas pretas que vieram um tempo atrás, arrancavam hibiscos quando iam embora. [...]. Mais tarde Jaja disse que eles vieram subornar Papa, que ele havia ouvido eles falarem que a caminhonete estava lotada de dólares. Eu não tinha certeza se Jaja tinha escutado direito”<sup>102</sup>. (Romeu, 2017, p. 16).

## Exemplo 2

“I thought the Igwe was supposed to stay at his palace and receive guests. I didn’t know he visits people’s homes,” Amaka said, as we went downstairs. “I guess that’s because your father is a Big Man”. (Adichie, 2016, p. 68).

“- Achei que o Igwe só ficava em seu palácio e recebia visitas. Não sabia que ele ia até a casa dos outros – disse Amaka quando estávamos descendo as escadas. – Deve ser porque seu pai é um Homem-Grande”. (Romeu, 2017, p. 10-11).

“- Eu achava que o Igwe tinha que ficar no palácio dele e receber visitas. Não sabia que ele visita as casas das pessoas, - disse Amaka enquanto descíamos. – Isso deve ser porque seu pai é um Homem-Grande” (Ruivo, 2018).

No Exemplo 2, Adichie (2016) apresenta a expressão *Big Man*. Romeu (2017) e Ruivo (2018) servem-se de letras maiúsculas e hífen ao traduzir *Big-Man* como “Homem-Grande”.

<sup>100</sup>Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Big\\_man\\_\(political\\_science\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Big_man_(political_science)) e <https://www.bbc.com/news/world-africa-35038026>. Acesso de ambos em: 04 de outubro de 2018, às 20h54.

<sup>101</sup> Título dado a alguém de uma comunidade, vila, que é por definição “Aquele Que Faz Pela Comunidade” (Romeu, 2017, p.63) e em inglês “*The one who does for the community*” (Adichie, 2016, p.43).

<sup>102</sup> “*But even the government agents, two men in black jackets who came some time ago, yanked at the hibiscus as they left. [...] Later, Jaja said they came to bribe Papa, that he had heard them say their pick-up was full of dollars. I was not sure Jaja had heard correctly.*”

Ruivo (2018) traduz de modo a conferir à expressão “Homem-Grande” a alusão a “título” ou “*status*”, denotado no referido trecho de texto. Palavras como “chefes”, “figurões”, “pessoas de alto escalão” poderiam adequar-se com mais facilidade e/ou sentido para os leitores da língua portuguesa, porém acabariam por retirar tanto do estilo do texto de partida quanto da ambiguidade da expressão *Big Man* da obra de Adichie (2016).

O Exemplo 3 a seguir, apresenta as palavras *Papa* e *Mama*, as quais fazem referência às figuras paterna e materna na família de Kambili. No caso, são usados somente por Kambili e seu irmão Jaja, pois Amaka, Obiora e Chima, personagens que dialogam com a mãe e se referem a ela com outras pessoas, não empregam essas mesmas palavras.

### Exemplo 3

“Although Papa did not smile at her – he looked too sad to smile – I wished I had thought to say that, before Mama did”. (Adichie, 2016, p. 33).

“Papa não sorriu para ela – parecia triste demais para sorrir-, mas desejei ter pensado em dizer isso antes de Mama”. (Romeu, 2017, p. 49).

“Apesar de Papai não sorrir para ela – ele parecia triste demais para sorrir – eu queria ter pensado em falar isso, antes de Mamãe dizer”. (Ruivo, 2018)

Adichie (2016) tem em sua obra, as palavras *Papa* e *Mama*. Romeu (2017) transcreve as palavras em sua tradução. Já Ruivo (2018) traduz como “Papai” e “Mamãe” respectivamente. Para Ruivo (2018), essas palavras usadas por Adichie (2016) podem conferir um estranhamento diferente ao desejado às figuras materna e paterna, ao considerar que no Brasil, *Papa* remete ao cargo de chefia mais elevado dentro da hierarquia eclesiástica da Igreja Católica<sup>103</sup>, não trazendo a imagem e/ou a referência imediata da figura paterna, e *Mama*, ainda que no uso da letra maiúscula, para tentar denotar pronome de tratamento ou título, não traz à tona a imagem/referência da figura materna, mas traz a imagem da parte glandular do peito da mulher e das fêmeas dos animais<sup>104</sup>.

Neste caso, pode-se dizer que os termos *Papa* e *Mama* da língua inglesa são falsos cognatos, caso venham a ser utilizados no Brasil com o objetivo de conceituar as figuras parentais. Para Ruivo (2018), o uso de letras maiúsculas nos vocativos em inglês para os pais da personagem Kambili são como sinais representativos dos sentimentos de reverência ou

<sup>103</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/papa/>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

<sup>104</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mama/>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

respeito que a adolescente tem para com ambos. Conforme exposto nos dicionários eletrônicos<sup>105</sup>, há um tom próprio da infância vinculado a esses termos.

Para creditar pesos similares em ambas as línguas inglês e português do Brasil, Ruivo (2018) traduz como “Papai” e “Mamãe”, sempre iniciados por letra maiúscula, independentemente de sua posição nas orações, pois com isso expressa tanto a afeição infantil, quanto o respeito concedido às figuras parentais, características fundamentais de Kambili e de Jaja. Ruivo (2018) considera o uso de “Papá” para tradução, contudo, a imagem associada a “Papá” ainda não seria o da figura paterna, mas ao tipo de comida costumeiramente dado a crianças pequenas e bebês, causando outro tipo de estranhamento indesejável ao texto.

No Exemplo 4 a seguir, há alusão a uma expressão artística cultural que seria a dança *atilogu*<sup>106</sup> ou *atilogwu*, considerada uma das artes mais deslumbrantes da Nigéria, e sua performance é feita principalmente pelo povo igbo no estado de Anambra<sup>107</sup>. O uso de palavras como *somersaults* e a expressão *land on the next dancer's shoulders*, escolhidos por Adichie (2016) dão a entender que essa dança apresenta movimentos mais dinâmicos que o normal.

#### Exemplo 4

“Our yard was wide enough to hold a hundred people dancing atilogu, spacious enough for each dancer to do the usual somersaults and land on the next dancer's shoulders”. (Adichie, 2016, p. 4).

“Nosso jardim era tão grande que nele caberiam cem pessoas dançando atilogu, tão espaçoso que cada pessoa poderia dar as piruetas de praxe e cair nos ombros da pessoa seguinte”. (Romeu, 2017, p. 15).

“Nosso jardim era grande o suficiente para acomodar cem pessoas dançando atilogu, espaçoso o suficiente para cada dançarino dar as cambalhotas aéreas de praxe e aterriçar nos ombros do próximo bailarino”. (Ruivo, 2018).

<sup>105</sup> Os dicionários eletrônicos Cambridge Dictionary e English Oxford Living Dictionaries compartilham da definição dos termos como sendo utilizados por crianças. Disponíveis em:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/mama>, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/papa>,

<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/mama> e,

<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/papa>. Acesso em: 09 de outubro de 2018.

<sup>106</sup> Vídeo com apresentação de dança *atilogu*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9v21ndnm4>. Acesso em: 05 de outubro de 2018.

<sup>107</sup> *Atilogwu* é uma dança vigorosa que literalmente significa “Essa é a mágica” e combina elementos da ginástica com ritmos de pés-pisados e cores brilhantes. É executada pelos jovens e mulheres que são submetidos a treinamentos rigorosos antes da apresentação da dança em público. Uma vez aprovada, a dança é executada durante os festivais importantes e grandes ocasiões sociais. De fato, *atilogwu* se tornou um carimbo da cultura nigeriana executado em todo mundo. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Turismo\\_na\\_Nig%C3%A9ria#A\\_dan%C3%A7a\\_de\\_Atilogwu](https://pt.wikipedia.org/wiki/Turismo_na_Nig%C3%A9ria#A_dan%C3%A7a_de_Atilogwu). Acesso em: 13 de outubro de 2018.

Romeu (2017) traduz *somersaults* por “piruetas” e *land on the next dancer’s shoulders* como “cair nos ombros da pessoa seguinte”, o que pode não ter a mesma coesão lexical do texto de partida. Ruivo (2018) opta por traduzir como “cambalhotas aéreas” e “aterrissar nos ombros do próximo bailarino” respectivamente. Esses termos têm conotações mais indicativas a essa dinamicidade para enfatizar a ideia enérgica dos movimentos descritos.

No Exemplo 5 a seguir, aparecem comidas e bebidas que por várias vezes são escritas na língua igbo por Adichie (2016). Por algumas vezes a autora explicita ou conceitua o que a comida viria a ser, alimentando a imaginação do leitor. Entretanto, isto não ocorre com frequência, o que pode levar o leitor a não compreender de imediato os aspectos da culinária nigeriana.

#### Exemplo 5

“The yams will also go in the Peugeot 505, with the cases of Remy Martin and cartons of juice. See if the stacks of okporoko will fit in, too. The bags of rice and garri and beans and the plantains go in the Volvo”. (Adichie, 2016. p. 42).

“ Os inhames vão no Peugeot 505, junto com as caixas de Remy Martin e as caixas de suco. Vejam se aquelas pilhas de okporoko também cabem. Os sacos de arroz, garri e feijão e as bananas-da-terra vão no Volvo”. (Romeu, 2017, p. 61).

“Os inhames vão no Peugeot 505, com os engradados de Remy Martin e as caixas de suco. Veja se as pilhas de okporoko cabem também. Os sacos de arroz, garri, feijões e plátanos vão no Volvo”. (Ruivo, 2018).

Romeu (2017) traduz *yams* como “inhames”; *cases of Remy Martin* como “caixas de Remy Martin” e transcreve *okporoko* e *garri* em sua tradução para a língua portuguesa do Brasil.

Hatje-Faggion (2018) salienta que uma obra pode ser reescrita, retraduzida infinitamente na mesma cultura ou em uma nova cultura. Por isso, questões relacionadas à comida e bebida são tratadas de modo diverso nas traduções, uma vez que são continuamente reescritas para diferentes leitores, línguas e gerações, visto que as comidas e bebidas constituem elementos vitais na identidade cultural de cada país e são observadas como tal por seus tradutores. Essa perspectiva sociocultural também é respaldada por Newmark (1998, p. 97), que entende ser este um tópico de expressão nacional de cultura extremamente sensível e importante, recebendo variadas estratégias de tradução a depender de seu objeto no sistema de chegada.

Ruivo (2018), do mesmo modo que Romeu (2017), opta por transcrever *okporoko* e *garri* em sua tradução, considerando que os pratos culinários são típicos da cultura nigeriana e que a transcrição dos termos na língua igbo pode facilitar que os leitores identifiquem as



unidades desconhecidas no texto traduzido ao encontrá-las em um glossário anexo, que se sugere ser apresentado ao final da obra traduzida. Para traduzir *yam*, Ruivo (2018) e Romeu (2017) optam por “inhame” ao invés de “cará” ou outras denominações regionais de uso corrente do Brasil. Ruivo (2018) opta por traduzir como “inhame” com base tanto na etimologia nas línguas africanas<sup>108</sup>, quanto nas imagens dos inhames no Festival do Novo Inhame (festival muito importante na cultura nigeriana), apresentadas na página da internet<sup>109</sup>, *Fact.ng – Discover Nigeria*.

No Exemplo 6 a seguir, apresentam-se no trecho de texto extraído da obra de Adichie (2016) as palavras *akara* e *suya*, que fazem referência a comidas da cultura representada no texto de partida.

#### Exemplo 6

“Hawkers were at every corner, with glass-enclosed cases of *akara* and *suya* and browned chicken drumsticks, [...]”. (Adichie, 2016, p. 63).

“ Haviam vendedores ambulantes em cada esquina, carregando caixas de vidro *akara*, *suya* e coxas de galinha assadas, [...]”. (Romeu, 2017, p. 94).

“Ambulantes estavam em todos os cantos, com caixas de vidro seladas contendo *acarajé*, espetinhos de *suya*, e coxas de galinha no ponto, [...]”. (Ruivo, 2018).

Romeu (2017) transcreve *akara* e *suya* em sua tradução e traduz *browned chicken drumstick* como “coxas de galinha assada”. Ruivo (2018) opta por traduzir *akara* como “acarajé”, visto que o *akara*<sup>110</sup> da Nigéria é semelhante ao famoso acarajé<sup>111</sup> brasileiro, ambos feitos ao fritar massa de feijão no azeite de dendê. Ruivo (2018) considera que ao optar por “acarajé” poderá fazer vínculo entre a cultura nigeriana e a brasileira, e remeter o leitor brasileiro a suas raízes africanas. Ruivo (2018) opta por traduzir *suya* como “espetinhos de *suya*”, modulando a expressão “espetinhos de *suya*” de maneira a poder auxiliar o leitor de português ao indicar que *suya* é um tipo de comida que pode ser colocada em um espeto.

O Exemplo 7 a seguir, apresenta referência cultural de toponímia assinalada no texto de partida de Adichie (2016), *Park Lane*.

<sup>108</sup> Disponíveis nas páginas da internet Mundo Educação e Wikipédia em:

<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/saude-bem-estar/inhame.htm> e

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Inhame#cite\\_note-7](https://pt.wikipedia.org/wiki/Inhame#cite_note-7). Acesso em: 15 de novembro de 2018.

<sup>109</sup> Disponível em: <https://www.facts.ng/culture/festivals/the-new-yam-festival/>. Acesso em: 08 de novembro de 2018.

<sup>110</sup> Disponível em: <http://www.allnigerianrecipes.com/breakfast-recipes/akara-recipe.html>. Acesso em 16 de outubro de 2018.

<sup>111</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/11/chef-ensina-como-preparar-o-tradicional-acaraje-baiano.html>. Acesso em: 16 de outubro de 2018.

### Exemplo 7

“In October. I went to Park Lane yesterday to see my doctor.” (Adichie, 2016, p. 19).

“ - Em outubro. Fui a Park Lane ontem me consultar com o médico.” (Romeu, 2017, p. 26).

“ – Em outubro. Fui ao Hospital Park Lane ontem me consultar com o médico.” (Ruivo, 2018)

Romeu (2017) transcreve *Park Lane* em sua tradução. De acordo com Newmark (1998, p.52), ao traduzir toponímias deve-se atentar para encorajar, sem exageros, o uso de suas terminologias não naturalizadas, e considerar acrescentar termos para qualquer cidade, montanha ou rio que tenha possibilidade de ser desconhecido ao leitor.

Ruivo (2018) traduz *Park Lane* como “Hospital Park Lane”, compreendendo que a obra *Purple Hibiscus* faz uso de logradouros fictícios que também existem no mundo real e considerando que o leitor de português pode desconhecer a língua inglesa, o que pode gerar incompreensão sobre determinados logradouros do texto de partida referentes a instituições e endereços de ruas nigerianas. Ruivo (2018) entende que no trecho do texto de partida deste exemplo, a personagem Beatrice, ao dizer que foi consultar-se em *Park Lane* com um médico alude ao *Park Lane General Hospital*<sup>112</sup>, situado em Enugu, Nigéria, cidade em que reside. Por ser uma instituição de saúde, Ruivo (2018) opta por uma estratégia de tradução mais pragmática, de explicação, expandindo a palavra para obter “Hospital Park Lane”.

No Exemplo 8, há alusões feitas a diferentes tipos de obras escritas. A primeira alusão é feita a Versão Autorizada da Bíblia King James que Kambili lê.

### Exemplo 8

“I was in my room after lunch, reading James chapter five because I would talk about the biblical roots of the anointing of the sick during family time, when I heard the sounds.” (Adichie, 2016, p. 27).

“Eu estava no meu quarto após o almoço, lendo o capítulo V da Epístola de Tiago porque ia falar das raízes bíblicas da unção dos doentes durante a hora da família, quando ouvi os sons.”. (Romeu, 2017, p. 39).

“Eu estava em meu quarto após o almoço, lendo o capítulo cinco da Bíblia King James porque eu iria falar sobre as raízes bíblicas da unção dos doentes durante o horário com a família, quando ouvi os sons.”. (Ruivo, 2018).

---

<sup>112</sup> Disponíveis em: <https://nicaprom.com/projects/425-Park-Lane-General-Hospital-Enugu> e <http://www.nigerialocal.com.ng/listings/parklane-general-hospital-enugu-state/>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.

Adichie (2016) apresenta *James chapter five* em seu texto de partida. Romeu (2017) traduz a expressão *James chapter five* como “Epístola de Tiago” e faz uso do numeral romano V para “capítulo V”. Ruivo (2018) opta por traduzir o título de partida da obra como “Bíblia King James”<sup>113</sup>, para auxiliar o leitor leigo com os jargões católicos, provendo-lhe uma referência mais generalizada quanto ao tipo de obra descrita no segmento, além de prosseguir com a expressão adotada por Adichie. Além disso, Ruivo(2018) respalda essa escolha ao conferir a existência da expressão pelo Comitê Internacional de Tradução da Sociedade Bíblica Ibero-Americana<sup>114</sup> e da editora Abba Press, responsáveis pela tradução e publicação da referida obra bíblica no Brasil.

No Exemplo 9, há referências culturais a celebridades da Nigéria, que podem ser vistas como marcos de ativismo e resiliência na seara do pós-colonialismo na obra *Purple Hibiscus* de Adichie (2016). No caso, os cantores Fela (ativista nos âmbitos políticos e nos direitos humanos<sup>115</sup>), Osadebe e Onyeka Onwenu são reconhecidos internacionalmente, mas principalmente na Nigéria, como músicos de grande influência social. Devido a seus ativismos nas searas políticas e da área dos direitos humanos, essas celebridades são vinculadas a Amaka como pessoas que têm consciência cultural. Onyeka<sup>116</sup>, em especial, é mencionada não somente na obra *Purple Hibiscus*, mas também na adaptação para filme da obra literária *Half of a Yellow Sun*, também escrita por Chimamanda Ngozi Adichie. Sua apresentação na obra literária *Purple Hibiscus* vem pela fala da personagem Amaka, a qual é vista como um dos personagens que mais aludem a questionamentos da realidade que a cerca com posicionamentos feministas, descolinizantes e de ativismo social. A escolha das celebridades mencionadas por Adichie (2016) reforça as ideias e a estrutura de caráter da personagem.

#### Exemplo 9

“ I listen mostly to indigenous musicians. They’re culturally conscious; they have something real to say. Fela and Osadebe and Onyeka are my favorites. Oh, I’m sure you probably don’t know who they are, I’m sure you’re into American pop like other teenagers.”. (Adichie, 2016, p. 86).

“ – Eu quase só ouço músicos nativos. Eles são socialmente conscientes; têm algo real a dizer. Fela, Osadebe e Onyeka são os meus preferidos. Aposto que você nunca ouviu falar deles, aposto que gosta de pop americano como os outros adolescentes.”. (Romeu, 2017, p. 128).

<sup>113</sup> Disponível em: <http://www.bibliakingjames.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 06 de novembro de 2018.

<sup>114</sup> Disponível em: <http://www.bibliakingjames.com.br/>. Acesso em: 26 de novembro de 2018, às 16h57.

<sup>115</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fela\\_Kuti](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fela_Kuti). Acesso em: 15 de outubro de 2018.

<sup>116</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Onyeka\\_Onwenu](https://en.wikipedia.org/wiki/Onyeka_Onwenu). Acesso em: 15 de outubro de 2018.

“ – Eu ouço mais os músicos nativos. Eles são socialmente conscientes; têm coisas importantes para dizer. Fela, Osadebe e Onyeka são meus preferidos. Ah, aposto que você não sabe quem são, eu aposto que você gosta é de pop americano como os outros adolescentes. ” (Ruivo, 2018).

Romeu (2017) e Ruivo (2018) optam por transcrever em suas traduções, os nomes das celebridades referidas no texto de partida de Adichie (2016). Ruivo (2018) opta por essa estratégia de tradução para poder preservar no texto traduzido os aspectos socioculturais nigerianos inerentes às imagens das referidas celebridades.

No Exemplo 10, há referências culturais da religião católica na Nigéria e da religião tradicional igbo. Conjectura-se que Adichie (2016) optou pelos nomes de santos católicos em *Purple Hibiscus* como uma das formas de apresentar a religião católica no contexto da obra. Uma das santas mais citadas na obra, em razão de ter seu nome atribuído à igreja e ao hospital que a família de Kambili frequenta, é “St. Agnes”. Esse nome também é utilizado quando Kambili compara o local em que Papai-Nnukwu cultuava seu deus, uma construção pequena ao lado de sua casa, a gruta que é dedicada a Nossa Senhora de Lourdes.

#### Exemplo 10

The shrine was a low, open shed, its mud roof and walls covered with dried palm Fronds. It looked like the grotto behind St. Agnes, the one dedicated to Our Lady of Lourdes. (Adichie, 2016, p. 51).

O altar era um abrigo baixo e aberto, com o teto e as paredes de barro cobertos por folhas secas de palmeiras. Parecia a caverna artificial que havia atrás de St. Agnes e que era dedicada à Nossa Senhora de Lourdes. (Romeu, 2017, p. 74).

O templo era baixo, aberto, sem porta, seu teto de barro e paredes cobertos por ramos secos de palma. Parecia a gruta atrás de Sta. Inês, a que era dedicada à Nossa Senhora de Lourdes. (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) apresenta *St. Agnes* e *Our Lady of Lourdes* em seu texto de partida. Romeu (2017) opta por transcrever os nomes dos santos católicos da língua inglesa sempre que aparecem em logradouros, como igrejas, hospitais e escolas católicas. No entanto, utiliza estratégia de tradução diferente em *Our Lady of Lourdes*, traduzindo-a como “Nossa Senhora de Lourdes”. Ruivo (2018), com base em Newmark (1998, p. 214), opta por traduzí-los conforme seus correspondentes na cultura de chegada, mesmo quando inseridos em logradouros, em vista da sua “transparência”, mantendo o nome original de N. Sra. de

Lourdes, em razão de sua aceitação popular como santa também no Brasil<sup>117</sup>. Logo, *St. Agnes* é traduzida como “Santa Inês” e *St. Nicholas* como “São Nicolau”.

No Exemplo 11, há referência cultural ao sistema monetário nigeriano, em trecho do texto de partida em que o *kobo* é mencionado no discurso do padre da igreja de S. Paulo perante sua paróquia. O padre destaca em seu discurso o custo de zinco e cimento, indagando se os devotos presentes acreditavam que os materiais necessários para construir sua casa custavam apenas dez *kobo*, isto é, dez unidades da moeda nigeriana. O Banco Central da Nigéria foi o último dentre os países colonizados pelos ingleses a aderir a um câmbio monetário com a circulação de dinheiro nacional, sendo a naira nigeriana (NGN) instituída como nota e o *kobo* como moeda. Cem moedas *kobos* equivalem a uma nota de naira, semelhante à subunidade do real brasileiro para centavos brasileiros em moeda<sup>118</sup>.

#### Exemplo 11

“After all, how many of you give to this church, *gbo*? How can we build the house if you don’t give? Do you think zinc and cement cost a mere ten kobo?” (Adichie, 2016, p. 66).

“ – Afinal, quantos de vocês dão dinheiro para esta igreja, *gbo*? Como podemos construir a casa se vocês não doam? Aham que zinco e cimento custam só dez kobo?” (Romeu, 2017, p. 99).

“ – Oras, e quantos de você doam para essa igreja, *gbo*? Como podemos construir a casa se vocês não doam? Vocês acham que zinco e cimento custam meros dez centavos kobo?” (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) apresenta *ten kobo*. Romeu (2017) opta por transcrever *kobo* em sua tradução. Já Ruivo (2018) opta por traduzir como “dez centavos *kobo*”, ao respaldar-se na escrita de Adichie (2016) quanto às nairas no seguinte trecho do texto de partida. Note-se que Adichie (2016) estabelece a associação do termo “naira” com “naira notes”, portanto, figura-se que traduzir o trecho de texto de partida com adição de ‘centavos’, poderá auxiliar o leitor de português na identificação da unidade monetária nigeriana no texto traduzido.

No Exemplo 12, a seguir, há referência à empresa NEPA, (*National Electric Power Authority*), que foi responsável pela distribuição de energia elétrica nacional na Nigéria. Adichie (2016) utiliza o acrônimo da empresa em sua obra. Entretanto, a autora não deixa claro ao leitor de língua inglesa o tipo de instituição/organização que poderia estar por trás da

<sup>117</sup> Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/nossa-senhora-de-lourdes/34/101/>. Acesso em: 11 de novembro de 2018.

<sup>118</sup> Disponível em: <https://www.facts.ng/national-identity/currency-naira-kobo/>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.

queda de energia que ocorre no trecho do texto traduzido, havendo a probabilidade da causa estar relacionada a outros agentes e, em razão do contexto político da obra, de ser algo relacionado às ações governamentais.

#### Exemplo 12

“*Hei*”, Amaka groaned, “This is not a good time for NEPA to take light. I wanted to watch something on TV.”. (Adichie, 2016, p. 113).

“ – Ei! – gemeu Amaka. – Esse não é um bom dia para a Companhia Elétrica roubar nossa luz. Eu queria ver um programa na televisão! ”. (Romeu, 2017, p. 169).

“- Ei! – Amaka grunhiu. – Essa não é uma hora boa para a NEPA<sup>1</sup> roubar eletricidade. Eu queria ver uma coisa na tevê! ”. (Ruivo, 2018); <sup>1</sup>**NEPA (*National Electric Power Authority*): Autoridade Nacional em Energia Elétrica.**

Adichie (2016) apresenta em seu texto de partida o acrônimo “NEPA”. Romeu (2017), optou por traduzir como “Companhia Elétrica”. Ruivo (2018), por sua vez, escolhe usar nota de rodapé para indicar por extenso a sigla e a sua tradução. Ressalta-se que o uso de acrônimos para referenciar companhias e empresas é comum ao leitor brasileiro, observa-se como exemplo as empresas Companhia Elétrica de Brasília (CEB) e Petróleo Brasileiro S.A. (PETROBRAS).

No Exemplo 13, há referências às instituições do sistema educacional nigeriano. As escolas que os personagens Kambili e Jaja frequentam a *Secondary School* são mencionadas algumas vezes por Adichie (2016). O nível de sistema educacional apresentado no Exemplo 13 tem categorização educacional compatível com a apresentada pela Classificação Internacional Normalizada da Educação<sup>119</sup> e é confirmada como o tipo de sistema educacional ainda existente na Nigéria, conforme dados da UNESCO<sup>120</sup>.

#### Exemplo 13

“The walls that surrounded Daughters of the Immaculate Heart Secondary School were very high, [...]”. (Adichie, 2016, p. 35).

“ Os muros que cercavam a Escola de Ensino Médio Daughters of the Immaculate Heart eram muito altos, [...]”. (Romeu, 2017, p. 51).

“Os muros da Escola de Ensino Secundário Filhas do Coração Imaculado eram muito altos, [...]”. (Ruivo, 2018).

<sup>119</sup> “É uma classificação dos níveis educativos destinada a permitir a comparação de estatísticas e de políticas educativas entres sistemas educativos diferentes.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Classifica%C3%A7%C3%A3o\\_Internacional\\_Normalizada\\_da\\_Educa%C3%A7%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Classifica%C3%A7%C3%A3o_Internacional_Normalizada_da_Educa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 16 de outubro de 2018.

<sup>120</sup> Disponível em: <http://uis.unesco.org/en/country/ng>. Acesso em: 16 de outubro de 2018.

Romeu (2017) traduz *Secondary Schools* como “Escola de Ensino Médio”. Ruivo (2018), opta por dar continuidade à escolha de sistema educacional no trecho do texto de partida e traduz *Secondary Schools* como “Escola de Ensino Secundário”. Para traduzir o nome da escola da personagem Kambili, Ruivo (2018) escolhe traduzir *Daughter of the Immaculate Heart Secondary School* como “Escola de Ensino Secundário Filhas do Coração Imaculado”, pois considera que uma parcela dos leitores de português desconhece a língua inglesa. Ademais, para Ruivo (2018) esta estratégia de tradução fortalece a conotação do catolicismo na seara educacional, estendendo a visualização do escopo da religião católica nos subsistemas da Nigéria.

No Exemplo 14, há o uso do pidgin<sup>121</sup> nigeriano, dialeto falado na Nigéria baseado em pidgin inglês e língua crioula. A tradução de dialetos tem diferentes vertentes na Tradução Literária e outros tradutores podem posicionar-se como Landers (2001, p. 117), para o qual “a tradução do dialeto é algo sempre vinculado, geograficamente, culturalmente, a um universo que não existe na cultura de chegada”. Para Landers (2001, p. 117) “a substituição por um dialeto ‘equivalente’ está sempre fadada a falhar. O melhor conselho para tentar traduzir dialetos: não tente”.<sup>122</sup>

Outros podem assumir vertentes como a de Newmark (1998, p. 195), para quem há a possibilidade de se traduzir dialetos, considerando que o mesmo não é desvio da língua padrão, e sim uma variedade da mesma. Sua tradução deve prestar atenção nas funções exercidas pelo dialeto no texto de partida, as quais podem ser: para mostrar o uso da gíria em uma língua; para enfatizar contrastes entre classes sociais; e, para indicar características da cultura local. Hannes (2013, p. 193) salienta que a variedade oral do inglês para o Brasil, não detém ainda uma regularidade generalizada, sendo traduzida de maneiras distintas a depender de categorias iniciais da obra e da sua função no sistema de chegada. Em face desses fatos, determina-se traduzir o pidgin nigeriano para o português do Brasil, com uma variedade de enfoques de estratégias de tradução, em função do uso do dialeto nos diferentes trechos do texto a seguir.

No Exemplo 14, a personagem Kambili escuta o diálogo, em pidgin nigeriano, realizado entre personagens figurantes do lado de fora de sua casa em Abba. O uso do dialeto

<sup>121</sup> “Nigerian Pidgin is an English-based pidgin and creole language spoken as a lingua franca across Nigeria. The language is commonly referred to as “Pidgin” or Broken (pronounced “Brokin”). It is distinguished from other creole languages since most speakers are not true native speakers although many children learn it at an early age”. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nigerian\\_Pidgin](https://en.wikipedia.org/wiki/Nigerian_Pidgin). Acesso em: 16 de outubro de 2018.

<sup>122</sup> “[...] dialect is always tied, geographically and culturally, to a milieu that does not exist in the target-language setting. Substitution of an ‘equivalent’ dialect is foredoomed to failure. The best advice about trying to translate dialect: don’t”.

neste trecho do texto se dá por função de característica da cultura local. Adichie (2016) alia ao *pidgin* nigeriano algumas interjeições que conferem um tipo de flexão tonal ao diálogo.

#### Exemplo 14

“Gudu morni, Have you woken up, *eh*? Did you rise well?  
Gudu morni. Did the people of your house rise well, *oh*?” (Adichie, 2016, p. 45).

“ – Bono dia. Já acordou, *ê*? Está bem?  
 - Bono dia. As pessoas de sua casa estão bem, *ah*?”. (Romeu, 2017, p. 65).

“- Bono maná. Você acordo, *ê*? Amanheceu bem?  
 - Bono maná. As pessoas da sua casa amanheceram direito, *ah*? ” (Ruivo, 2018).

Romeu (2017) opta por traduzir *gudu morni* como “Bono dia” e as interjeições aos finais das perguntas *eh* por “ê” e *oh* por “ah”. Por sua vez, Ruivo (2018) traduz *gudu morni* como “bono maná”, e traduz as interjeições como Romeu (2017). Ruivo opta por traduzir “bono maná”, em razão da similaridade que é possível trazer com a repetição de vogais “o” de “bono” para “u” de *gudu*, e “maná” é traduzido de modo a remeter a compressão da palavra *morni*. Para a frase *did you rise well*, Ruivo (2018) escolhe “amanheceu”, ao invés das formas padronizadas “dormiu bem” ou “como você está”.

No Exemplo 15, há outra ocorrência de fala em dialeto *pidgin*, quando os estudantes da Universidade de Nsukka, fazem uma manifestação em protesto às atitudes (ou falta delas) por parte do chefe de Estado e do único administrador da universidade. Em realidade, nesse contexto ambiguidade a expressão “sole administrator” pode trazer, devido a explicação de Obiora para Kambili, pois o mesmo compara o cargo ao equivalente de chefe de estado para a universidade<sup>123</sup>. Assim, a manifestação pode se dar tanto em razão do administrador universitário, quanto em razão das atitudes do administrador universitário e do Chefe de Estado da Nigéria, o qual assumira o posto em um golpe militar.

#### Exemplo 15

“Sole administrator must go. He doesn’t wear pant oh! Head of State must go. He doesn’t wear pant oh! Where is running water? Where is light? Where is petrol?” [...]

“All we are saying, sole administrator must go! All we are saying, he must go! No be so? Na so!” [...] “Great Lions and Lionesses! We wan people who dey wear clean underwear, no be so? Abi the Head of State dey wear common underwear, sef, talkless of clean one? No!” (Adichie, 2016, p. 159).

“- Fora, administrador! Você não usa calça, ô! Fora, Chefe de estado! Você não usa calça, ô! Não tem água! Não tem luz! Não tem gasolina! [...] Fora, administrador, o

<sup>123</sup> “The university’s equivalent of a head of state, [...]”. (Adichie, 2016, p. 157).



povo falou! Fora, administrador, o povo falou! Não vai, não? Ah, vai! [...] Oeis, Leões e Leoas! A gente que pessoa que usa cueca limpa, né? Em Abi, o Chefi di estado usa cueca mixuruca? Ele larga a cueca limpa? Não!”. (Romeu, 2017, p. 240-241).

“- O administrador tem que sair. Ele não usa a calça, ô! Chefe de Estado, tem que sair. Ele não usa calça, ô! Cadê água? Cadê luz? Cadê gasolina? [...] – Povo tá falando, o administrador tem que sair. Povo tá falando, ele tem que sai! E, não vai? Se vai! [...] Grandes Leões e Leoas! Todos queremos é pessoa da cueca limpa, é não? Abi, ô chefi de Estado, elis usam cueca barata? Eli fala com cueca limpa? Não!” (Ruivo, 2018).

Romeu (2017) traduz a fala dos manifestantes como uma variedade oral mais informal no texto traduzido. Ruivo (2018) traduz o trecho do texto de partida de Adichie (2018) como variedade oral mais informal que comprime artigos em frases *Where is running water? Where is light? Where is petrol?* como “Cadê água? Cadê luz? Cadê gasolina?”, respectivamente, e também traduz *Abi the Head of State dey wear common underwear, sef, talkless of clean one? No!* como “Abi, ô chefi de Estado, elis usam cueca barata? Eli fala com cueca limpa? Não!”, respectivamente. Desta forma, considera que o dialeto apresentado no texto de partida pode ser objeto de diferentes estratégias de tradução, porém entende que a perda cultural natural do dialeto nos textos traduzidos pode ser compensada em diferentes níveis dentro da obra traduzida.

No Exemplo 16, há ocorrência de palavras indicativas de paralinguagem apresentadas nas ações das personagens Ifeoma e Amaka. A personagem Ifeoma saúda o Igwe, o rei, com o joelho no chão e sua filha Amaka faz uma reverência a ele, ambas ações inferem respeito à posição do personagem com título de Igwe. Adichie (2016) descreve que Amaka *bowed deeply*, sem maiores detalhes para o imaginário do leitor, o que pode gerar equívocos de natureza cultural, ao se observar que uma reverência pode ocorrer de diversas maneiras, como apresentado na cultura japonesa, com o *ojigi*<sup>124</sup>, com diferentes graus de curvatura corporal a depender da situação em que se faz necessária.

#### Exemplo 16

“I watched Auntie Ifeoma sink to one knee and say, “Igwe!” In the raised voice of a respectful salute, watched him pat her back. [...] Amaka bowed deeply before him.” (Adichie, 2016, p. 69).

“ Vi tia Ifeoma colocar um dos joelhos no chão e dizer “Igwe! ” Na voz elevada de quem saúda respeitosamente alguém. Vi o Igwe dar-lhe tapinhas nas costas. [...] Amaka prostrou-se diante dele.” (Romeu, 2017, p. 103).

<sup>124</sup> Disponível em: <http://www.cacadoresdelendas.com.br/japao/ojigi-a-arte-de-curvar-se-no-japao/>. Acesso em: 25 de novembro de 2018.

“ Observei tia Ifeoma ajoelhar-se com uma perna no chão e dizer: - *Igwe!* – Com a voz elevada de uma saudação respeitosa, o vi tocar de leve em suas costas. [...] Amaka se curvou baixa diante dele. ” (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) produz as expressões *sink to one knee* e *bowed deeply before him* Romeu (2017) traduz *sink to one knee* como “colocar um dos joelhos no chão” e *bowed deeply* como “prostrou-se diante dele”, respectivamente. Já Ruivo (2018) escolhe por traduzir como “ajoelhar-se com uma perna no chão” e “se curvou baixa”, respectivamente, de modo a trazer ambiguidade de conotação à forma de cortesia de Amaka, com a possibilidade de ser uma inclinação perpendicular ao chão ou uma prostração.

No Exemplo 17, há outra ocorrência de paralinguagem na obra *Purple Hibiscus*. A personagem Ifeoma discute com seu irmão Eugene a respeito do funeral católico que ele deseja dar a seu pai. Ifeoma, com raiva devido às constantes atitudes desrespeitosas de Eugene para com a crença tradicionalista do próprio pai, gesticula após sua fala na discussão, estalando seus dedos para o irmão. Segundo a narrativa de Kambili, esse gesto é conotado como uma maldição. O estalar de dedos é um gesto cultural dentro do “continente africano e na África como diáspora”<sup>125</sup>, e aparenta ter flexibilidade para ser usado em numerosos contextos sociais.

#### Exemplo 17

“Aunty Ifeoma snapped her fingers at Papa; she was throwing a curse at him.” (Adichie, 2016, p. 134).

“Tia Ifeoma estalou os dedos para Papa; ela estava jogando uma maldição nele.” (Romeu, 2017, p. 200-201).

“ Tia Ifeoma estalou seus dedos para Papai; ela estava lhe jogando uma maldição.” (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) escolhe “snapped her finger at Papa”; Romeu (2017) e Ruivo (2018) novamente optam por estratégias de tradução semelhantes para traduzir a ação no texto da língua portuguesa do Brasil, “estalou seus dedos”.

Contudo, Ruivo (2018) considera a descrição concedida por Lupita Nyong'o, no vídeo da página da internet *Youtube*, conforme o informe da nota de rodapé 125 neste Projeto Final sobre a ação de estalar de dedos, sua flexibilidade quanto as circunstâncias de uso - pontuando

<sup>125</sup> Informação de paralinguagem, e citação da fala de Lupita Nyong'o no vídeo “*Lupita Nyong'o Teaches How to Do an African Finger Snap | Secret Talent Theatre | Vanity Fair*”, publicado na plataforma eletrônica Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ygu57NhhQ0>. Acesso em: 16 de outubro de 2018.

sentimentos como felicidade e satisfação, entre outros. Para Ruivo (2018), as formas e os propósitos para se estalar os dedos em ambas as culturas de partida e de chegada têm naturezas distintas.

Segundo a visualização demonstrada por Nyong'o no referido vídeo sobre o modo de estalar de dedos na África, a pessoa que o faz deve erguer o braço direito um pouco acima da linha do cotovelo, fechar a mão erguida em forma de leque e movimentá-la para baixo com os dedos indicador e do meio em formato de "V", a dinamicidade do gesto acarretará o som. É mais costumeiro em território brasileiro causar atrito com os dedos polegar e do meio para fazer com que o estalo soe, sem requerimento de elevação do braço utilizado. Como Adichie (2016) utiliza vários elementos do mundo real em sua obra, Ruivo (2018) hipotetiza a forma dessa paralinguagem de Nyong'o ser carregada para a obra; com isso figura uma opção de tradução conforme essa hipótese: "Tia Ifeoma desceu um estalo de seus dedos para Papai".

No Exemplo 18, há trechos do texto em que são feitas referências a músicas e canções cantadas por personagens e em rádios. Adichie (2016) apresenta em sua obra de partida uma variedade de canções, geralmente de louvação a Deus, na língua igbo e na língua inglesa.

#### Exemplo 18

"And halfway through his sermon, he broke into an Igbo song: Bunie ya enu..." (Adichie, 2016, p. 24)

"E, na metade do sermão, começou a cantar uma canção em igbo: Bunie ya enu...". (Romeu, 2017, p. 33-34).

**"E no meio de seu sermão, ele começou a cantar uma canção igbo: - Bunie ya enu...<sup>1</sup>." (Ruivo, 2018) 1. Erga-a (o) para o alto.**

No Exemplo 18, o personagem Padre Amadi começa a cantar em igbo durante um sermão na igreja de Sta. Inês, Adichie destaca a língua usada com *broke into an igbo song* e a canção *Bunie ya enu*. Romeu (2017) opta por traduzir como "começou a cantar uma canção em igbo" e transcrever *Bunie ya enu* para o texto traduzido, respectivamente. Já Ruivo (2018) opta por traduzir a expressão como "começou a cantar uma canção igbo" e transcrever *Bunie ya enu* em sua tradução, respectivamente, e, escolhe adicionar nota de rodapé para indicar o significado da referida canção. O significado da expressão igbo está em anexo de glossário de *Purple Hibiscus* elaborado como parte deste projeto.

No Exemplo 19, há outra apresentação de música na obra *Purple Hibiscus*, em que o personagem Obiora, ao visitar seus primos Kambili e Jaja em Abba, mexe com o sistema de som da casa e seleciona a música *O Come All Ye Faithful* para escutarem.

### Exemplo 19

“Finally he put one on, an Irish church choir singing “O Come All Ye Faithful”.” (Adichie, 2016, p. 68).

“Depois de algum tempo, Obiora escolheu um disco e o pôs para tocar, o de um coral irlandês cantando “Adestes Fideles”.” (Romeu, 2017, p. 102).

“Finalmente ele selecionou um, um coral de igreja irlandês cantando “**Adeste Fidelis**”.” (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) usa de *O Come All Ye Faithful*. Romeu (2016) e Ruivo (2018) traduzem o nome da canção como “Adeste Fideles”. Ruivo (2018) opta por fazê-lo por considerar que as palavras em latim podem ser associadas pelos leitores do português ao contexto da religião católica produzido no texto de partida e no texto traduzido e, também, por considerar a possibilidade de ambiguidade que a tradução da canção para a língua portuguesa do Brasil “Hino Português<sup>126</sup>” poderia trazer ao leitor do português em razão da existência de seu homônimo, o “Hino Português” referente ao hino nacional de Portugal.

No Exemplo 20, a seguir, há palavras relacionadas a marcas de carros, que apresentam-se na fala do personagem Eugene Achike ao orientar seus funcionários a disporem suas bagagens em diferentes carros. As marcas de carros no Exemplo 20 são aspectos que podem aludir a diversas situações geopolíticas de um país.

### Exemplo 20

“The suitcases will go in the Mercedes and those vegetables also. The yams will also go in the Peugeot 505, with the cases of Remy Martin and cartons of juice. See if the stacks of *okporoko* will fit in, too. The bags of rice and *garri* and beans and the plantains go in the Volvo”. (Adichie, 2016, p. 42)

“As malas vão na Mercedes, e esses vegetais também. Os inhames vão no Peugeot 505, junto com as caixas de Remy Martin e as caixas de suco. Vejam se aquelas pilhas de *okporoko* também cabem. Os sacos de arroz, *garri* e feijão e as bananas-da-terra vão no Volvo”. (Romeu, 2017, p. 61)

“– As malas vão na Mercedes, e os vegetais também. Os inhames vão no **Peugeot 505**, com os engradados de Remy Martin e as caixas de suco. Veja se as pilhas de *okporoko* cabem também. Os sacos de arroz, *garri*, feijões e plátanos vão no **Volvo**”. (Ruivo, 2018).

Adichie (2016) expõe no texto de partida as marcas automobilísticas “Mercedes”, “Peugeot” e “Volvo”. Romeu (2017) e Ruivo (2018) optam por transcrever as marcas dos

---

<sup>126</sup> Disponíveis em: <http://tesourosdaigrejacatolica.blogspot.com/2013/10/adeste-fideles.html> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hino\\_Portugu%C3%AAs](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hino_Portugu%C3%AAs). Acesso em: 16 de outubro de 2018.

carros em seus textos traduzidos. Para sua estratégia de tradução, Ruivo (2018) considera Newmark (1998, p. 200), para quem os objetos que já obtiveram “monopólio” internacional, como marcas de carro, porém não são conhecidos no sistema de chegada do texto traduzido, aceitam a explicitação, com adição de palavras; contudo, como no Brasil há costume de se referir a um carro por seu modelo ou marca de concessionária, não há necessidade de explicitação. Além disso, compreende que as referidas marcas de carro são populares no mundo real em âmbito internacional e que, na cultura nigeriana, o modelo Peugeot é especialmente famoso, pois a produção dessa marca dava-se não só na Argentina, China, Índia, mas também na Nigéria<sup>127</sup>.

No Exemplo 21, a seguir, há referência cultural das palavras relacionadas ao sistema de saúde da Nigéria. Sabe-se que as práticas medicinais geralmente em países com histórico de colonização têm não só a sapiência da medicina ocidental, mas também conhecimentos medicinais mais tradicionais. Pela predileção ao modo de viver das pessoas brancas pela família de Kambili, a preferência por remédios não-tradicionais em seu cotidiano não é estranha. Por exemplo, a mãe de Kambili e Jaja, Beatrice, oferece “Panadol” para sua filha ao saber que a mesma está com cólica. Segundo Newmark (1998, p. 216), remédios devem ter suas traduções consultadas em farmacopeias da língua de chegada<sup>128</sup>.

#### Exemplo 21

“Do you have Panadol, Mama?” (Adichie, 2016, p. 73)

“ – Você tem Panadol, Mama?” (Romeu, 2017, p. 109-110)

“ – A Sra. tem Paracetamol, Mamãe?” (Ruivo, 2018)

Adichie (2016) tem em seu texto de partida a palavra “Panadol”. Romeu (2017) transcreve a marca do remédio “Panadol” para seu texto traduzido. Por sua vez, Ruivo (2018) opta por traduzir “Panadol” pelo nome reconhecido pelas Farmacopeias Brasileira (ANVISA)<sup>129</sup> e Internacional (WHO)<sup>130</sup> e pelo nome o qual o referido remédio é vendido no

<sup>127</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Peugeot\\_505](https://en.wikipedia.org/wiki/Peugeot_505). Acesso em: 15 de outubro de 2018.

<sup>128</sup> Tradução minha de: “For drugs, you have to consult a pharmacopoeia to check whether the drug is marketed under another name in the TL”.

<sup>129</sup> Farmacopeia Brasileira – ANVISA. Disponível em: <http://portal.anvisa.gov.br/>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

<sup>130</sup> Farmacopeia Internacional – Paracetamol. Disponível em: <http://apps.who.int/phint/en/p/docf/>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

Brasil, “Paracetamol”. Segundo as Farmacopeia listadas e a Encyclopedia Britannica<sup>131</sup>, os dois remédios são comercializados por nomes diferentes, mas têm o mesmo composto ativo (acetaminofeno). Ruivo (2018) também considera em sua tradução o fato da marca Panadol não ser vendida no Brasil, conforme pesquisa feita na página da ANVISA na internet no ano de 2018, o que poderia causar estranhamento desnecessário e indesejável ao leitor da cultura brasileira.

No Exemplo 22, a seguir, há outra ocorrência de estratégia de tradução para palavras referentes ao sistema de saúde nigeriano. A personagem Kambili lembra como a própria mãe, Beatrice, reagia aos conselhos de que deveria se consultar com um (a) “*witch doctor*” de forma a retirar o feitiço que as pessoas pensavam ter sido colocado nela para que não conseguisse engravidar ou, se o conseguisse, sofresse um aborto.

#### Exemplo 22

“They even said somebody had tied up my womb with *ogwu*.” Mama shook her head and smiled, the indulgent smile that stretched across her face when she talked about people who believed in oracles, or when relatives suggested she consult a witch doctor, or when people recounted tales of digging up hair tufts and animal bones wrapped in cloth that had been buried in their front yards to ward off progress”. (Adichie, 2016, p. 19)

“- Eles até disseram que alguém havia amarrado meu ventre com *ogwu*. - Mama balançou a cabeça e deu um sorriso, o sorriso indulgente que se espalhava em seu rosto quando ela falava de pessoas que acreditavam em oráculos, ou quando nossos parentes sugeriam que ela consultasse um curandeiro, ou quando as pessoas contavam que tinham encontrado tufo de cabelo e ossos de animais embrulhados no jardim da casa delas para impedir que tivessem sucesso”. (Romeu, 2017, p. 27)

“- Eles até disseram que alguém tinha amarrado meu útero com *ogwu*. - Mamãe balançou sua cabeça e sorriu, o sorriso indulgente que se alargava em seu rosto quando ela falava sobre pessoas que acreditavam em oráculos, ou quando parentes aconselhavam-na a ir em um médico-feiticeiro, ou quando pessoas narravam histórias de escavar chumaços de cabelo e ossos de animais enrolados em pano que tinha sido enterrado em seus jardins para afastar o progresso”. (Ruivo, 2018)

De acordo com dicionários eletrônicos da língua inglesa<sup>132</sup>, “*witch doctor*” é uma pessoa que cura outras através de magias ou medicinas tradicionais. Adichie (2016) escolhe a

<sup>131</sup> Informação referentes ao Panadol. Disponível em: <https://www.britannica.com/search?query=panadol>.  
Informação referente ao Paracetamol. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/acetaminophen>.  
Acesso em: 09 de outubro de 2018.

<sup>132</sup> Significado de “*Witch Doctor*” pelo Dicionário Oxford - (*among tribal peoples*) a *magician credited with powers of healing, divination, and protection against the magic of others*. Disponível em: [https://en.oxforddictionaries.com/definition/witch\\_doctor](https://en.oxforddictionaries.com/definition/witch_doctor). Acesso em: 09 de novembro de 2018. E “*witch doctor*” pelo Dicionário de Cambridge - *a person in some societies who cures people using traditional magic or medicine*. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/witch-doctor>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

expressão “*witch doctor*” que aparenta ter a conotação, no texto de partida, de ser alguém que pode curar, mas que também podem utilizar de feitiçarias para arrasar a vida de outras pessoas.

Romeu (2017) traduziu “*witch doctors*” como “curandeiro”, isto é, indivíduo que usa rezas e benzimentos para curar as pessoas, conforme dicionários eletrônicos da língua portuguesa.<sup>133</sup> Note que o curandeirismo no Brasil é normatizado como crime, pelo Código Penal Brasileiro<sup>134</sup>. Entretanto, as condições apresentadas no Capítulo 20 (Art. 207 a 2013) do *Criminal Code Act*<sup>135</sup> da Nigéria não aparentam condenar indivíduos que auxiliam na cura das pessoas por meio de rezas, benzimentos ou meios naturais; pelo contrário, o referido código penal nigeriano condena a prática de “*witchcraft*”, isto é, feitiçaria, que pode levar à morte ou à lesão corporal do “paciente”.

Ruivo (2018) traduz “*witch doctor*” como “médico-feiticeiro”, em vista da conotação figurada (em razão da junção de “médico” com “feiticeiro”; por “feiticeiro” ser visto como alguém que pratica magia ou bruxaria<sup>136</sup>, a qual por sua vez, tem designação de bruxedo, malefício<sup>137</sup>), que a expressão detém, de pessoa que pode tanto curar quanto amaldiçoar, usando para isso, de meios naturais ou mágicos. Ruivo (2018) se respalda também nas definições de dicionários eletrônicos<sup>138,139</sup> da língua portuguesa do Brasil, nos quais a expressão demarca: “ O curandeiro mágico de *certas tribos da América do Sul e da África*, etc. Exerce o seu mister não só utilizando meios naturais, mas também artes mágicas” (grifo meu).

---

<sup>133</sup> Significado de Curandeiro: substantivo masculino Indivíduo que, supostamente, cura doenças com rezas, benzimentos, sem curso de habilitação; charlatão em medicina. Quem trata pessoas com curas e benzimentos; benzedor. adjetivo Que trata pessoas e suas doenças através de rezas, benzimentos. Prática da pessoa que aplica esse tipo de tratamento. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/curandeiro/>. Acesso em: 09 de novembro de 2018. Significado de Curandeiro - n.m.

1. Indivíduo que tem a intenção de curar outras pessoas de certas patologias, sem ter qualquer tipo de formação da área da medicina; do mesmo significado de benzedor. Disponível em: <https://www.lexico.pt/curandeiro/>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

<sup>134</sup> Curandeirismo: Art. 284 - Exercer o curandeirismo: I - prescrevendo, ministrando ou aplicando, habitualmente, qualquer substância; II - usando gestos, palavras ou qualquer outro meio; III – fazendo diagnósticos: Pena - detenção, de seis meses a dois anos. Parágrafo único - Se o crime é praticado mediante remuneração, o agente fica também sujeito à multa. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm#art361](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm#art361). Acesso em: 10 de novembro de 2018.

<sup>135</sup> Disponível em: <http://www.lawnigeria.com/LFN/C/Criminal-Code-Act.php>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

<sup>136</sup> Disponível em: <https://www.lexico.pt/feiticeiro/>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

<sup>137</sup> Disponível em: <https://www.lexico.pt/feiticaria/>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

<sup>138</sup> Disponível em: <https://populu.net/medico-feiticeiro>. Acesso em: 25 de novembro de 2018.

<sup>139</sup> Disponível em: <http://www.aulete.com.br/m%C3%A9dico>. Acesso em: 25 de novembro de 2018.

No Exemplo 23, a seguir, há uma ocasião em que os personagens Chima e Obiora jogam *Whot!*; jogo de baralho mais particular em países com maior influência inglesa. Na Nigéria há uma versão diferente do jogo<sup>140</sup>.

#### Exemplo 23

“Chima and Obiora stretched out on the rug, playing with the whot cards that [...] I sat on the sofá, watching my cousins play with the cards. I did not understand the game, nor why at intervals one of them would yell “Donkey!” Amid laughter. (Adichie, 2016, p. 69)

“Chima e Obiora se deitaram no tapete e começaram a brincar com o baralho de whot\* que [...] Não entendi o jogo e nem por que um deles gritava “Burro!” De tempos em tempos e os dois começavam a rir.” (Romeu, 2017, p. 104) \* Jogo de baralho parecido com mau-mau. (N.T.)

Chima e Obiora se deitaram no tapete, jogando com o baralho whot<sup>1</sup> que Obiora puxou de um de seus bolsos. [...]. Eu não entendia o jogo, nem porque um deles gritava – Burro! – De tempos em tempos, em meio a risadas. (Ruivo, 2018) **1 Semelhante ao jogo de baralho “mau-mau”.**

Adichie (2016) traz em seu texto de partida “*the whot cards*” e “*would yell Donkey!*”. Romeu (2017) apresenta sua única nota tradutória da tradução de *Purple Hibiscus* ao traduzir “*the whot cards*” como “baralho de *whot\**”, “\*Jogo de baralho parecido com mau-mau”; e traduz “*would yell Donkey!*” como “gritava “Burro!”. Ruivo (2018) opta por traduzir “*the whot cards*” como “baralho *whot<sup>1</sup>*”; introduz nota tradutória para poder auxiliar a compreensão do leitor da língua português; e não altera a referência cultural nigeriana, mesmo que o jogo *Whot!* não seja popular aos leitores da língua portuguesa do Brasil.

No Exemplo 24, a seguir, há referência cultural a roupas utilizadas pelo povo igbo, em especial o “*wrapper*”<sup>141</sup>, uma peça de tecido colorido que pode ser utilizado de múltiplas maneiras tanto por homens quanto por mulheres da África Ocidental. Tem versões formais e informais e varia de simples roupas drapeadas a conjuntos totalmente adaptados. A formalidade do “*wrapper*” depende do tecido usado para criá-lo. Uma das dificuldades para traduzir esta palavra para o português do Brasil é o modo cultural indicativo de como o “*wrapper*” é utilizado. Ainda que seja peça de roupa comum à África Ocidental, é mais específico aos países que foram colonizados por ingleses e denota um estilo de vestimenta diferente de países da África Ocidental que foram colonizados por franceses, em que os povos utilizam o “*pagne*”.

<sup>140</sup> Disponível em: <https://www.pagat.com/com/whot.html#nigerian>. Acesso em: 17 de outubro de 2018.

<sup>141</sup> Disponível em: <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/pagne-wrapper>. Acesso em: 26 de novembro de 2018.



## Exemplo 24

Aunty Ifeoma said they had gone to the early Mass and they would see us at lunchtime. She looked taller, even more fearless, in a red wrapper and high heels. (Adichie, 2016, p. 67)

Tia Ifeoma explicou que tinham assistido à primeira missa e que nos veriam na hora do almoço. Ela parecia mais alta e ainda mais destemida com uma canga vermelha e sapatos de salto alto. (Romeu, 2017, p. 98)

Tia Ifeoma disse que tinham ido na missa de mais cedo e nos veriam na hora do almoço. Ela parecia mais alta, ainda mais valente, em uma akwa vermelha e saltos altos. (Ruivo, 2018)

Para traduzir “*wrapper*”, Romeu (2017) escolhe “canga”. Segundo dicionários eletrônico da língua portuguesa do Brasil,<sup>142,143</sup> canga remete à peça de tecido leve, em formato retangular, que pode ser amarrada ao corpo de diversas formas (por exemplo, para servir como saída de praia) ou ser usada em praia, piscina, etc., para forrar o chão ou a areia em que a pessoa se deita. Já Ruivo (2018) traduz “*wrapper*” como “*akwa*”, substantivo da língua igbo, que traduz no português do Brasil como “tecido”<sup>144</sup>; considerando que “*awka*” é objeto que pode ser utilizado por ambos os gêneros feminino e masculino, sua tradução no texto de chegada reproduz a flexibilidade da palavra “*wrapper*” do texto de partida. Além disso, esta escolha pode englobar também a característica da formalidade e o do modo de utilizar o “*wrapper*” do texto de partida. Essa estratégia de tradução observa que Adichie (2016) tem em seu texto de partida, uso da língua igbo ao descrever outras peças de roupa, como, por exemplo, o “*boubou*” – “*Aunty Ifeoma came out dressed in a plain black boubou.*” (ADICHIE, 2016, p. 109) – e que pode ser transcrevido por Ruivo (2018) como “Tia Ifeoma apareceu vestida em um *boubou* preto”.

Ao comparar as etapas macroestrutural e microestrutural do esquema teórico-metodológico de Lambert e van Gorp (1985), pode-se destacar que as estratégias de tradução das duas tradutoras para a tradução do texto de partida são escolhidas, de modo geral, para conduzir o leitor à cultura nigeriana da obra de Adichie (2016). Em outras palavras, as duas tradutoras tendem a assumir, segundo Toury (2004, p. 202), como norma inicial, uma forma “adequada” de tradução, com escolhas de procedimentos tradutórios que pretendem preservar

<sup>142</sup> Disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/canga>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

<sup>143</sup> Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/canga/>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

<sup>144</sup> Disponível em: <https://www.wordhippo.com/what-is/the-meaning-of/igbo-word-1cf338d4eee0ee0d4fbd2d5dbdd7b4ae3b3bc204.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

não só o estilo de escrita da autora, mas também os marcadores culturais abordados nos exemplos citados e comentados do texto de partida e dos textos traduzidos.

As estratégias de tradução evidenciadas nos exemplos, geralmente, não utilizam a "neutralização", que, conforme Sager (1997 p. 108), é o “processo de evitar ou remover referências e expressões específicas de dada cultura”<sup>145</sup>. As evidências que sinalizam o papel da tradutora Julia Romeu por meio de interações com o leitor dentro do texto de chegada são limitadas a uma única nota de rodapé. Como já mencionado na etapa dados preliminares, entende-se que seria benéfico ao público de chegada o recurso de notas de rodapé em certos trechos do texto de chegada, ou mesmo a adição de um glossário com elementos do texto de partida para atender às possíveis necessidades e expectativas dos novos leitores deslocados no tempo e no espaço.

### 3.4 Etapa Contexto Sistêmico

Nesta quarta etapa do esquema teórico-metodológico de Lambert e van Gorp (1985), a etapa contexto sistêmico, informações das três etapas anteriores são consideradas e, assim, conduzem a reflexões sobre as relações intertextuais, interculturais e intersistêmicas entre os dois sistemas literários da obra em questão. Ao analisar o contexto da publicação da obra, *Purple Hibiscus*, traduzida no Brasil e relacioná-la com pesquisas feitas em diversas páginas da internet e da editora, Companhia das Letras, que a publicou, percebe-se que esta obra traduzida de Adichie não aparenta ter sido parte de divulgações publicitárias mais enfáticas em seu primeiro ano de publicação (2011) no Brasil, como Feiras do Livro, exposições, lançamentos frequentes em livrarias. Tal fato, não surpreende ao se considerar a dificuldade de inserção de literaturas estrangeiras de culturas “menores” ou “periféricas” no âmbito do mercado literário brasileiro.

Os textos paratextuais das orelhas da capa da oitava reimpressão (Figura 3) oferecem aos leitores uma base contextual da obra, cujo cenário se passa em uma Nigéria moderna, ainda impactada pelas repercussões da colonização branca em sua nação e introduzida por uma narrativa que vai além de setores expostos pela economia e pela sociologia; em outras palavras, sua base contextual desenrola os efeitos históricos do país na personificação de Eugene Achike como empresário de sucesso, em dualidade de atitudes quanto às moralidades

---

<sup>145</sup> Tradução minha de: “*I call this process of avoiding or eliminating culture-specific references and expressions ‘neutralization’.*”

exigidas por sua fé católica, beirando o fanatismo, com a tirania religiosa imposta sobre sua família, e o altruísmo para com a comunidade que lhe cerca. Tudo isto é observado por Kambili, protagonista e narradora.

Além disto, como contraposição a esse produto colonial personificado por Eugene, há a demonstração das mudanças e da realidade política, educacional e social da Nigéria, quando Kambili e Jaja se entrosam mais com Ifeoma, irmã de seu pai, e com seus filhos Amaka, Obiora e Chima, os quais são mais rebeldes e esclarecidos do que o par de irmãos. O selo Companhia das Letras também vincula os problemas revelados na obra *Hibisco Roxo* (Figura 3), como a “mistura de credos nativos e importados, os problemas salariais e pedagógicos de uma universidade [...], a censura, a opressão política”, com situações familiares aos leitores brasileiros. As orelhas da obra traduzida também informam a condição do desenvolvimento psíquico e emocional de Kambili, marcando essa transformação com as mudanças de flores e plantas.

Com base em Genette (1997), compreende-se que os paratextos apresentados no espaço físico da obra traduzida para a língua portuguesa do Brasil, tais como, informações sobre prêmios e nomeações que Adichie recebeu por *Purple Hibiscus*, críticas positivas acerca da autora produzidas por agentes reconhecidos no sistema de cultura do texto traduzido e/ou no de partida (jornais, outros escritores literários, celebridades etc), ainda que chamativos, não propõem o mesmo nível de evidências notórias quanto à obra e a autora em relação a seu texto de partida.

Na capa da obra do texto de partida, há a apresentação das nomeações e críticas positivas relacionadas a obra e autora, o que acaba por chamar a atenção do público-leitor de língua inglesa da importância, do prestígio e da valorização de *Purple Hibiscus* e de Chimamanda Ngozi Adichie. Além dessas apresentações no externo do espaço físico da obra, a etapa dados preliminares identificou diferenças relevantes entre o texto de partida e o texto traduzido, como, por exemplo, a existência em *Purple Hibiscus* do conto *Tiny Wonders*, o qual pode ser visto como um elemento adicional que pode incentivar o leitor a buscar outras obras literárias de Adichie, ou mesmo, obras literárias de outros escritores que partilham de semelhanças intertextuais, ou de mesmo gênero literário; e também pode se adicionar lista de sugestões para leitura de outras obras de Adichie que já foram publicadas no Brasil, como mencionadas no capítulo dois deste Projeto Final.

Conjectura-se que a obra *Hibisco Roxo* (2017) de Chimamanda Ngozi Adichie poderia modificar a apresentação de sua publicação e de seus conteúdos paratextuais para disseminar o reconhecimento e a valorização da obra e da autora e, consequentemente, de sua tradutora

profissional, no caso Julia Romeu, entre os leitores da língua portuguesa do Brasil. Em outras palavras, cogita-se os efeitos positivos de uma reedição do referido texto traduzido para a língua portuguesa do Brasil.

De acordo com os conceitos de edição, reedição, impressão e reimpressão da Agência Brasileira do ISBN (2018)<sup>146</sup>, não houve quaisquer alterações na obra *Hibisco Roxo* desde o primeiro momento que foi publicado no Brasil, em 2011, que não para a possibilidade de corrigir erros de composição ou impressão. Todos os detalhes e informações extras visualizados no *e-book* de *Purple Hibiscus* (2016) estão indisponíveis aos leitores brasileiros que façam a leitura até a oitava reimpressão da obra traduzida.

Essa realidade pode se tornar mais prejudicial para os leitores do sistema literário brasileiro de literatura traduzida, pois perdem a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos quanto à Chimamanda Ngozi Adichie e outros escritores de literatura africana, bem como suas produções literárias. Além disso, esses leitores da língua portuguesa do Brasil podem perder a oportunidade de aumentar seus conhecimentos literário, mundial e cultural.

Quanto a essa falta editorial, toma-se a perspectiva jurídica da lei brasileira de nº10.639<sup>147</sup>, de 09 de janeiro de 2003, a qual pode ser interpretada de modo a exibir disposição para corrigir o desvio eurocêntrico cujos anos de colonização e branqueamento cultural causaram à visão do povo brasileiro:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.  
 § 1º O conteúdo programático a que se refere o *caput* deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.  
 § 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Considerando esses componentes, e correlacionando-os à Editora Schwarz que detém o posto de maior número de publicações de livros no Brasil, tanto nacionais quanto internacionais<sup>148</sup> exercidos por diversos selos, pode-se salientar que a editora brasileira esteja

<sup>146</sup> Disponível em: <http://www.isbn.bn.br/website/informacoes-tecnicas>. Acesso em: 01 de outubro de 2018.

<sup>147</sup> Alteração da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10639-9-janeiro-2003-493157-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 01 de outubro de 2018.

<sup>148</sup> Informações retiradas da página da internet da editora Companhia das Letras.

inserida nos meios acadêmicos de ensino, em que a História da África e dos Africanos, e a Cultura Afro-brasileira devem ser estudadas.

Segundo páginas de fontes históricas<sup>149</sup>, houve um grande número de africanos traficados de vários países da África para o Brasil enquanto durou o período da escravidão - realçando-se, para propósito deste Projeto Final, o tráfico de seres humanos, dos povos africanos oriundos do Golfo do Benim e do Golfo do Biafra, que atualmente são as regiões dos países da *Nigéria*, Togo, Benim, Camarões, Guiné Equatorial e Gabão. Ao vincular essa informação à referida lei de nº10.639, que normatiza ao sistema educacional brasileiro a obrigatoriedade do ensino da “História e da Cultura Afro-Brasileira [...], em especial, nas áreas de Educação Artística e de *Literatura*<sup>150</sup> e História Brasileiras”, pode-se entender que a literatura nigeriana, (e, de maneira mais ampla, a literatura africana), faz parte, de modo geral, da “História e da Cultura Afro-Brasileiras”, devendo assim ser estudada por estudantes do ensino fundamental e médio.

Sendo a obra *Purple Hibiscus* categorizada como literatura nigeriana, essa se encontra, então, dentro dos parâmetros da Lei nº10.639, tendo a Editora Schvarcz o duplo dever de incentivar os leitores de língua portuguesa do Brasil. Por consequência de seus atos – a publicação de livro que destaque as críticas, prêmios, nomeações, indicações, etc. sobre o autor e sua obra – gerará maior consciência e senso de integração a outros sistemas culturais, como o nigeriano, aos leitores brasileiros que porventura vierem a ler a obra de Adichie, a qual é parte não só da cultura nigeriana, mas também parte literária que se conecta à descendência e cultura afro-brasileira.

Essa perda dos aspectos paratextuais do texto de partida poderá ser corrigida caso a obra traduzida receba, conforme prévia conjectura, uma reedição com as informações atualizadas mesmo que oriundas da obra do texto de partida. Questiona-se a necessidade e utilidade da norma e/ou comportamento, que é atribuído às instituições dominantes, no caso, o selo Companhia das Letras, para com os leitores de língua portuguesa do Brasil. Haveria alguma imposição internacional quanto ao agrupamento de tais estruturas na produção literária traduzida? Seria o caso de diferentes informações em livros com formatos distintos, no caso em *e-book* e em formato físico?

---

<sup>149</sup> Informações retiradas das páginas da internet Geledes, Wikipédia e IBGE. Disponíveis em: <https://www.geledes.org.br/rotas-da-escravidao/>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Afro-brasileiros>; <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/regioes-de-origem-dos-escravos-negros.html>. Acesso em: 01 de outubro de 2018

<sup>150</sup> Grifo meu.

De acordo com Tymoczko (2002, p. 29), quanto maior a reputação internacional do autor, mais procedimentos tradutórios podem ser adicionados para seu público internacional. Considerando-se que Adichie está há quinze anos no mercado literário, desde a publicação de seu primeiro romance *Purple Hibiscus*, em 2003, nos Estados Unidos, e tem considerável reconhecimento internacional, como mostrado no capítulo dois deste Projeto Final, ressalta-se que a obra no Brasil não apresenta observações tradutórias, glossários, ou quaisquer outros tipos de auxílio aos leitores de chegada. Há uma única nota tradutória, apresentada ao final da página 104, “N.T.” (nota tradutória), que faz referência ao “baralho de *whot*”, como sendo um “jogo de baralho parecido com mau-mau”.

Novamente pode-se questionar essa decisão da tradutora: haveria a intervenção de alguma norma de instituição dominante que conduzisse à ausência de notas tradutórias? Se houvesse afirmação de que a decisão tomada é uma reserva da Editora, qual determinação haveria por trás dessa atitude? Justificar-se-ia ao levar em consideração o perfil do leitor de chegada ou de alguma sugestão, comentário ou direcionamento por parte da autora nigeriana? Haveria recebido direcionamentos para preservar as estéticas originais produzidas pela autora e sua editora, a *HarperCollins Publishers*?

Apesar dos questionamentos em relação às possíveis normas editoriais que restringem a obra traduzida, nota-se que a sua visibilidade foi exercida, dentro do possível, com o arranjo dos paratextos utilizados em sua publicação, em particular, na oitava reimpressão, com cores vívidas na ilustração da capa e tensão advinda do extrato do texto em sua contracapa (anexo A), que já impregna o leitor de curiosidade para compreender o contexto relacionado a essa parte retirada da história. Ademais, considera-se que o espaço de visibilidade dos tradutores esteja se modificando, em face da exposição do nome da tradutora na obra, também na contracapa e na folha de rosto.

Em uma perspectiva geral, a história ocorre nas linhas estabelecidas pelos paratextos internos e conforme o posicionamento de Adichie como autora de “terceira geração” da literatura de ficção nigeriana, percorrendo uma temática política e ideológica de seu país sempre ao lado dos temas principais. Uma vez que a indicação realizada pela Companhia das Letras nas orelhas da obra, acerca das problematizações econômicas, políticas e religiosas do sistema nigeriano, soa familiar aos leitores brasileiros, impregna na obra não somente o senso de familiarização, mas também de crítica às posturas tomadas dentro do próprio sistema brasileiro.

Neste capítulo, foram elencadas as quatro etapas do esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985) de forma a analisar a obra *Purple Hibiscus* no

sistema literário brasileiro de literatura traduzida e seu correspondente no sistema literário nigeriano. Definindo assim, seus marcadores culturais e as estratégias de tradução utilizadas nas traduções para o sistema de chegada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Projeto Final teve por objetivo traduzir o capítulo dois – *Breaking Gods; Palm Sunday* – de *Purple Hibiscus* de Chimamanda Ngozi Adichie e abordar os marcadores culturais nessa obra, bem como suas estratégias de tradução do inglês para o português do Brasil. Partiu-se das premissas da análise descritivista e do foco cultural nos Estudos da Tradução com a vertente pós-colonial para advertir dos problemas que os efeitos coloniais podem engendrar dentro de um polissistema cultural e, conseqüentemente, de seus sistemas literários e para realizar uma análise de contexto sistêmico da obra *Purple Hibiscus* voltada para o sistema literário brasileiro de literatura traduzida.

O embasamento teórico empregou, principalmente, a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), as adaptações dessa teoria por Gideon Toury (2004) e o esquema teórico-metodológico de análise descritiva de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). Considerou-se o papel de Chimamanda Ngozi Adichie em nível internacional e se conjecturou que por estar há menos de duas décadas no mercado literário (como temporizador, define-se o ano da publicação de seu primeiro romance *Purple Hibiscus* em 2003, nos Estados Unidos), a autora obteve respostas consideravelmente positivas em território brasileiro, visto que essa obra se encontra, atualmente, em sua oitava reimpressão pela Editora Schwarcz, selo Companhia das Letras, e todas as obras literárias que escreveu individualmente, desde então, já foram publicadas no Brasil.

A partir da análise feita com base no esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e van Gorp (1985), foi possível notar que a tradução realizada por Julia Romeu no texto de chegada *Hibisco Roxo* (2017) teve o enfoque de levar o público-leitor à cultura de partida de Adichie. Isto é, fez uma tradução mais “adequada” ao sistema de partida (TOURY, 2004, p. 13), fato que valoriza a obra dentro do sistema literário de literatura traduzida, uma vez que não assume omissões ou neutralizações (SAGER, 1997, p. 108) que anulem a alteridade da obra de maneira a ser marginalizada no sistema de chegada.

Atribui-se o posicionamento de produção tradutória à uma confluência de fatores, quais sejam o prestígio e a influência da autora Chimamanda Ngozi Adichie em âmbito internacional, não só por força de suas obras literárias, mas também em decorrência de suas narrativas orais apresentadas nas palestras de conferência da *TEDGlobal* em 2009 e da *TEDxEuston* em 2012. Ademais, inclui-se o fato de que as editoras brasileiras têm o costume de traduzir obras estrangeiras de autores com grande nível de prestígio, uma vez que sua fórmula de sucesso em mercados internacionais já se encontra testada.



Neste Projeto Final considerou-se a leitura dos referenciais teóricos de autores como Tymoczko (2002), Aixelá (1996), Newmark (1998), dentre outros, para as estratégias tradutórias escolhidas para a tradução do capítulo dois de *Purple Hibiscus* do inglês para o português do Brasil, na qual buscou-se manter as marcas de alteridade do texto de partida de maneira a levar o leitor ao “outro”. Realizou-se isso de diferentes maneiras, como evidenciado nos exemplos apresentados. No Exemplo 24, para traduzir “*wrapper*” como “*awka*”, de maneira a melhor configurar o sentido cultural da palavra, em vista da inexistência de um sentido adequado na língua de chegada; nos Exemplos 14 e 15, nos quais se observam as possibilidades e dificuldades de traduzir variedades orais de um dialeto como o pidgin nigeriano para o português do Brasil; nos Exemplos 5 e 6 com relação à tradução de comidas e bebidas com cor local e que, como salienta Hatje-Faggion (2018), têm fluidez de estratégias de tradução em vista da retradução que pode ocorrer múltiplas vezes em uma cultura.

Ao longo do processo tradutório verificou-se a necessidade de criar um glossário com termos da língua igbo traduzidos para o português do Brasil, em decorrência da grande frequência nos textos de partida e de chegada. Ainda que Chimamanda Adichie (2016) faça explicitações dos termos igbo no texto de partida, há considerável quantia de palavras que não recebem o mesmo tratamento, além de haver escassez de dicionários físicos e eletrônicos da língua igbo para o português do Brasil – com quantidade volumosa de termos definidos –, que sirvam para auxiliar a leitura da tradução do texto em questão.

Com a elaboração desse Projeto Final, foi possível compreender melhor as dificuldades da tradução literária que envolvem a produção de um texto traduzido com forte presença do “outro” e também perceber a importância dos elementos paratextuais que configuram determinada imagem das obras no sistema de chegada. Este projeto, além de contribuir para minha formação, promoveu o desejo de dar continuidade aos estudos acadêmicos de modo a desenvolver os conhecimentos produzidos no curso de graduação desta universidade.

## REFERÊNCIAS

ABARRY, Abu S.; ASANTI, Molefi K. **African Intellectual Heritage: a book of sources**. Filadélfia: Temple University Press, 1996.

ACHEBE, Chinua. Colonialist Criticism. *In*: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Hellen. **The Post-Colonial Studies Reader**. Londres: Routledge Taylor&Francis Group, 1995.

ADICHIE, Chimamanda N. **Purple Hibiscus**. Grã Bretanha: ed. HarperCollins, 2016.

\_\_\_\_\_. **Hibisco Roxo**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: ed. Schwarcz S. A., Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **The Danger of a Single Story**. Palestra proferida no TEDGlobal, 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript) Acesso em: 30 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Creative Writing and Literary Activism. [entrevista concedida a] AZODO, Ada U. **Women's Caucus of the African Literature Association**, Northwest: Indiana University, 24 de abr. de 2008. Disponível em: [http://www.iun.edu/~minaua/interviews/interview\\_chimamanda\\_ngozi\\_adichie.pdf](http://www.iun.edu/~minaua/interviews/interview_chimamanda_ngozi_adichie.pdf). Acesso em: 28 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Including an Archive of African LGBTIQGNC. [entrevista concedida a] EKINE, Sokari. **Blackblocks**. Disponível em: [http://www.blacklooks.org/2006/02/interview\\_with\\_chimamanda\\_ngozi\\_adichie/](http://www.blacklooks.org/2006/02/interview_with_chimamanda_ngozi_adichie/). Acesso em: 03 de setembro de 2018, às 13h33

\_\_\_\_\_. [entrevista concedida a] TUNCA, D. 2005. Disponível em: <http://www.l3.ulg.ac.be/adichie/cnainterview.html>. Acesso em: 25 de outubro de 2018, às 17h35.

\_\_\_\_\_. We should all be feminists. [entrevista concedida a] **TEDxEuston**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU\\_qWc](https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc) Acesso em: 29 de agosto de 2018, às 18h03.

AFRO-BRASILEIROS. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. [Flórida: Wikimedia Foundation, 2018]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Afro-brasileiros&oldid=53799057>. Acesso em: 01 de outubro de 2018.

AGÊNCIA BRASILEIRA DO ISBN - **Informações Técnicas**. Disponível em: <http://www.isbn.bn.br/website/informacoes-tecnicas>. Acesso em: 01 de outubro de 2018.

AIXELÁ, Javier F. Cultural-Specific Items in Translation. *In*: ÁLVARES, Román; ÁFRICA, Carmem M. **Translation, Power, Subversion**. Inglaterra: Multilingual Matters Ltda, 1996. p. 52-78.

ANAMELECHI, Eze G. **Glossary of Igbo Words, Names and Phrases**. Disponível em: <https://www.mdhumanities.org/wp-content/uploads/Igbo-Glossary-for-Purple-Hibiscus.pdf>. Acesso em: 27 de outubro de 2018.

ANCHIETA, M. L. L. Amarílis. **Tongue-tied**: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014. 194 f.

ANTHONY, L. (2018). **AntConc**. Versão 3.5.7 [Computer Software]. Tóquio, Japão: Waseda University. Disponível em: <http://www.laurenceanthony.net/software>. Acesso em: 30 de agosto de 2018.

ANTONINI, Rachele; CHIARO, Delia. The Quality of Dubbed Television Programmes in Italy: the experimental design of an empirical study. In: ALBERTAZZI, S.; BONDI, M., BUONANNO, G.; MAXWELL, N.; PELLICONI, C.; SILVER, M. (eds), **Cross-cultural Encounters**: New Languages, New Sciences, New Literatures. Roma: Officina, 2005. p. 33-45, 2005.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFINS, Helen. **The Empire Writes Back**: Theories and Practice in Post-Colonial Literatures. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1991.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.abnt.org.br/>. Acesso em: 29 de setembro 2018.

AUBERT, Francis. Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução. **Revista de Estudos Orientais**, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, p. 23-36, 2006. Disponível em: <http://www.letrasorientais.fflch.usp.br/secretaria/359>. Acesso em: 03 de outubro de 2018.

AWARDS and Nominations In: The Chimamanda Ngozi Adichie Website – Disponível em: <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnaawards.html>. Acesso em: 29 de agosto de 2018, às 17h49.

BADER, Wolfgang. A colonização e descolonização da literatura: o exemplo do Caribe (francês). **Letras de hoje**, v. 21, n. 2, 1986.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing cultures**: essays on literary translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltda, 1998.

\_\_\_\_\_. **Translation Studies**. Londres; Nova Iorque: Routledge Taylor&Francis Group, 2002

\_\_\_\_\_. A história da teoria da tradução. **Estudos da tradução**. Tradução de Sônia T. Gehring; Letícia V. Abreu; Paula Azambuja R. Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 63-100

\_\_\_\_\_; TRIVEDI, Harish. **Post-Colonial Translation**. Londres: Routledge Taylor &Francis Group, 2002.

BHABHA, Homi. A iminência das poéticas. [entrevista concedida a] **30ª Bienal de São Paulo, 2012**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqIvmA>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

BIGUENET, John. **Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida**. Londres; Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**. Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

\_\_\_\_\_; ZOLIN, Lúcia Osana (org). Teoria e crítica pós-colonialistas. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. EDUEM, 2009.

BRASIL. Lei Federal nº10.639, de 9 de janeiro de 2003. **Câmara dos Deputados: Legislação**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10639-9-janeiro-2003-493157-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 01 de outubro de 2018, às 20h20.

BROECK, Raymond van den; HOLMES, James; LAMBERT, José (org). **Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies**. Leuven, Bélgica: Acco, 1978.

CARBONIERI, Divanize. Pós-colonialidade e Decoloniedade: Rumos e Trânsitos. **Revista Labirinto**, Universidade Federal de Rondônia, ano XVI, vol. 24, n. 1, p. 280-300, jan/jun. 2016.

CARNEIRO, Teresa. Proposta de Parâmetros para Análise de Paratextos de Livros Traduzidos. **Tradução em Revista**, n. 19, 2015. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev\\_trad.php?strSecao=fasciculo&fas=27152&NrSecao=11](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=fasciculo&fas=27152&NrSecao=11) . Acesso em: 17 de setembro de 2018, às 13h23.

CARVALHO, A. Carolina. **A Tradução para Legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. Dissertação de Mestrado – PUC, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=6613@1](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=6613@1) Acesso em: 28 de agosto de 2018, às 02h35.

CHEUNG, Andy. A History of Twentieth Century Translation Theory and Its Application for Bible Translation. **Journal of Translation**, vol. 9, nº1, p. 1-15, 2013.

CHESTERMAN, Andrew. **Memes of translation: the spread of ideas in translation theory**. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

COPELAND, Rita. **Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages: academic traditions and vernacular texts**. Cambridge: University Press, 1991.

COSBY, Matt. **Purple Hibiscus**. LitCharts LLC, 2015. Disponível em: <https://www.litcharts.com/lit/purple-hibiscus>. Acesso em: 10 de setembro de 2018, às 10h32.

DICIONÁRIO igbo-português *In*: GLOSBE, o dicionário multilíngue online. Disponível em: <https://glosbe.com/ig/en/Ikuku>. Acesso em: 21 de outubro de 2018, às 19h00.

DICIONÁRIO igbo-inglês *In*: IGBO DICTIONARY. Disponível em: <http://www.igboenglish.com/>. Acesso em: 21 de outubro de 2018, às 19h03.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**. v. 11, n. 1, 1990.

\_\_\_\_\_. **Papers on Poetics and Semiotics.** Papers in Historical Projects. The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, n. 8. 1978.

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. **A History of Nigeria.** Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GANCHÓ, Cândida. **Como Analisar Narrativas.** ed. 7. São Paulo: Editora Ática: Série Princípios, 2004.

GENETTE, Gérard. **Paratexts.** Thresholds of interpretation. Reino Unido: Cambridge University Press, 1997

GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução.** Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GRAMÁTICA igbo *In*: IGBOGUIDE. Disponível em: <https://www.igboguide.org/HT-igbogrammar.htm>. Acesso em: 21 de outubro de 2018, às 13h35.

GRUPO Companhia das Letras. **Sobre o Grupo.** Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/sobre.php>. Acesso em: 01 de outubro de 2018, às 20h33.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANNES, Vanessa. A Tradução de Variantes Oraís da Língua Inglesa no Português do Brasil: Uma Aproximação Inicial. *In*: **Scientia Traducionis**, n. 13, p. 178-194, 2013.

HATJE-FAGGION, Válmí. Tradutores em Caminhos Interculturais: A Tradução de Palavras Culturalmente Determinadas. *In*: BELL-SANTOS, Cynthia, et al. **Tradução e Cultura.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. A tradução de comidas e bebidas brasileiras: Tradutores de Machado de Assis. Roma: **Rivista Costellazioni**, v. 1, p. 109-127, 2018.

HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature.** Studies in Literary Translation. Londres: Croom Helm, 1985.

\_\_\_\_\_. **Translation in Systems:** Descriptive and System-oriented Approaches Explained. Reino Unido: St Jerome, 2009.

\_\_\_\_\_. Norms of Translation. *In*: CHAPPELLE, Carol A (ed.) **The Encyclopedia of Applied Linguistics.** Oxford: Blackwell Publishing Ltda. 2013.

HISTÓRICO de edições de "Procedimentos técnicos da tradução, de Heloisa Gonçalves Barbosa" *In*: TRADWIKI – a enciclopédia da tradução. Disponível em: [http://www.tradwiki.net.br/index.php?title=Procedimentos\\_t%C3%A9cnicos\\_da\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Heloisa\\_Gon%C3%A7alves\\_Barbosa&action=history](http://www.tradwiki.net.br/index.php?title=Procedimentos_t%C3%A9cnicos_da_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Heloisa_Gon%C3%A7alves_Barbosa&action=history). Acesso em: 02 de outubro de 2018, às 18h42.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. **Translated!** Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdã: Rodopi, 1988 (1975). p. 66-80

HOUAISS, Instituto A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

IBGE. **Brasil 500 Anos**: Região de Origem dos Escravos Negros. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/regioes-de-origem-dos-escravos-negros.html>. Acesso em: 01 de outubro de 2018, às 21h16.

IGBONAUSI, Herbert. **Igbo English in the Nigerian Novel**. Nigéria: Enicrownfit Publishers, 2002.

\_\_\_\_\_. The Igbo Tradition in the Nigerian Novel. **African Study Monographs**, n. 22(2), p. 53-72, jul. 2001.

JAMESON, Fredic. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

JULIA Seixas Romeu *In*: ESCAVADOR. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/9306870/julia-seixas-romeu> Acesso em: 02 de setembro de 2018, às 21h10

JULIA Seixas Romeu *In*: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02815> Acesso em: 02 de setembro de 2018, às 21h07

KATAN, David. **Translating Cultures**: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. Reino Unido: St. Jerome, 1999.

KROEBER, Alfred; KLUCKHOHN, Clyde. **Culture**: A Critical Review of Concepts and Definitions. Nova Iorque: Vintage Books, 1952.

KURTZ, J. Roger. The Intertextual Imagination in Purple Hibiscus. **Ariel: a review of international English literature**, v. 42, n. 2, p. 23-42, 2012

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. *In*: HERMANS, Théo. **The manipulation of literature**: studies in literary translation. Nova Iorque: St Martins, p. 42-53, 1985.

LANDERS, Clifford. **Literary Translation A Practical Guide**. Toronto: Multilingual Matters, 2001.

LEFEVERE, André. **Translating Poetry**: Seven Strategies and a Blueprint. Amsterdã: Van Gorcum, 1975.

\_\_\_\_\_. **Translation/History/Culture**. Londres: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Cláudia M. Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007

LEITE, Ligia C. M. **O foco narrativo**. ed. 8. São Paulo: Ática, 1997.

LETTER from Africa: Cutting Nigeria's 'big men' down to size. **BBC Africa News**, 9 de dez. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-35038026>. Acesso em: 04 de outubro de 2018, às 20h34.

LEVÝ, Jirí. **The Art of Translation**. Amsterdã; Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

MATA, Inocência. Estudos Pós-Coloniais. Desconstruindo genealogias eurocêtricas. **Civitas**: Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan/abr, p. 27-42, 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185> Acesso em: 27 de setembro de 2018, às 15h33.

MCFARLANE, John. **Modes of Translation**. Reino Unido: The Durham University Journal, 1953.

MUNDAY, Jeremy. **The Routledge Companion to Translation Studies**. Estados Unidos e Canadá: Routledge, 2009.

NETO, Flávio. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandaemonium germanicum**, São Paulo, n. 9, p. 185-205, dez. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73703>. Acesso em: 01 de outubro de 2018, às 9h57.

NEWMARK, Peter. **A Textbook of Translation**. Reino Unido: Prentice HaH International Vuio Ltda., 1988

NGUGI, wa Thiong'o. **Homecoming**: Essays. Londres: Heinemann, 1972.

\_\_\_\_\_. **Decolonising the Mind**: The Politics of Language in African Literature. Londres: Currey, 1986.

NIRANJANA, Tejaswini. **Siting Translation**: History, Post-structuralism and the Colonial Context. Berkeley: University of California Press, 1992.

NOMES igbo *In*: BEHIND THE NAMES. Disponível em: <http://www.behindthename.com/names/usage/igbo>. Acesso em: 21 de outubro de 2018

NWACHUKWU-AGBADA, J.O.J. Nigerian Debut Novelists at the Turn of the New Century. **Justice and Human Dignity in Africa and the African Diaspora**. USA: HPC Books, 1934. p. 627-645.

PING, Ke. Cultural Presuppositions and Misreadings. *Meta*, 44(1). **Théorie et pratique de la traduction en Chine**, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 133-143, 1999. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwis24jW7cfdAhUGfpAKHXfNBDAQFjAAegQIGRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.erudit.org%2Ffr%2Frevues%2Fmeta%2F1999-v44-n1-meta168%2F003296ar.pdf&usg=AOvVaw3XHGHishj-R0E18EccLNjs>. Acesso em: 19 de setembro de 2018, às 17h00.

POPOVIC, Anton. The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis. *In*: HOLMES, James S. **The Nature of Translation**: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. International Federation of Translators. Mouton; Haia; Paris; Bratislava: VSAV, p. 78-87, 1970.

PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes travel writing and transculturation*. London, Routledge, 1992.

REISS, Katharine; VERMEER, Hans J. **Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained**. Nova Iorque: Routledge, 2014.

ROTAS da Escravidão: Esquecer? Jamais. *In*: GELÉDES. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rotas-da-escravidao/>. Acesso em: 01 de outubro de 2018, às 21h18.

RUBIES, Joan. Travel Writing and Ethnography. **The Cambridge Companion to Travel Writing**, Cambridge: Cambridge University Press, p. 257-58, 2002

SAGER, Juan C. The neutralisation of culture-specific concepts in translation. *In*: SAGER, Juan C; ORERO, Pilar. **Translator's Dialogue**: Giovanni Pontieiro. Amsterdã: John Benjamin, p. 107-114, 1997.

SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Pantheon, 1978.

SCHIMDT, Siegfried J. "Empirische Literatureissenschaft" as Perspective. **Poetics**, n. 8, p. 557-568, 1979.

SHOHAT, Ella. Notes on the Post-Colonialism. **Social text**, Third World and Post-Colonial Issues, n. 31/32, p. 99-113. Duke University Press, 1992. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/466220?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/466220?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents) Acesso em: 27 de setembro de 2018, às 13h21.

SHURETEH, Halla. Venuti versus Nida. A representational conflict in translation theory. **Revue Babel**. The Hashimite University, n. 61(1), p. 78-92, 2015.

SHUTTLEWORTH, M.; COWIE, M. **Dictionary of Translation Studies**. Manchester: St. Jerome, 1997.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. **Literatura i kinematograf**, Berlim, 1923.

SOUSA, Germana. Prefácio. *In*: TORRES, Marie-Hélène. **Traduzir o Brasil Literário**. Paratexto e discurso de acompanhamento. v. 1. Santa Catarina, Tubarão: Editora Copiart, 2011.

TAIWO, Oladele. Varieties of English in Nkem Nwankwo's novels. *In*: UBAHAKWE, Ebo. (ed.) **Varieties and Functions of the English Language in Nigeria**. Lagos: African Universities Press, 1979.

TRIVEDI, Harish. Translating Culture vs. Cultural Translation. *In*: ST. PIERRE, Paul; KAR, Prafulla. **In Translation Reflections, Refractions, and Transformations**. 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=jag5AAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA277&dq=Translating+Culture+vs.+Cultural+Translation+Harish+Trivedi&ots=XxKU2ZcJD7&sig=9oACOaa4PZFIFAMi5OZ-xITjym4#v=onepage&q=Translating%20Culture%20vs.%20Cultural%20Translation%20Harish%20Trivedi&f=false>. Acesso em: 17 de set. 2019, as 19h36.

TOURY, Gideon. The Nature and Role of Norms in Translation **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge Taylor and Francis Group, p. 198-211, 2004.

TURISMO na Nigéria - Dança de Atilogwu. *In*: WIKIPÉDIA. Disponível em: [http://dicionario.sensagent.com/Turismo\\_na\\_Nig%C3%A9ria/pt-pt/#A\\_dan.C3.A7a\\_de\\_Atilogwu](http://dicionario.sensagent.com/Turismo_na_Nig%C3%A9ria/pt-pt/#A_dan.C3.A7a_de_Atilogwu). Acesso em: 05 de outubro de 2018, às 11h08.



TYLOR, Edward. **Primitive Culture**. v. 1. Nova Iorque: Courier Dover Publications, 2016.

\_\_\_\_\_. **Descriptive Translation Studies: And Beyond**. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

TYMOCZKO, Maria. Post-colonial writing and literary translation. *In*: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. **Post-Colonial Translation**. Londres: Routledge Taylor&Francis Group, p. 19-40, 2002.

WALLACE, Cynthia R. Chimamanda Ngozi Adichie's 'Purple Hibiscus' and the Paradoxes of Postcolonial Redemption. **Christianity and Literature**, v. 61, n. 3, p. 465–483, 2012. JSTOR. Disponível em: [www.jstor.org/stable/44315193](http://www.jstor.org/stable/44315193). Acesso em: 28 de outubro de 2018.

WILLIAMSON, Kay. **Dictionary of Ònìchà Igbo**. Reino Unido: Ethiope Press, ed. 2, 2013.

VANDERAUWERA, Ria. **Dutch novels translated into English**: the transformation of a “minority” literature. Amsterdã: Rodopi, 1985.

## APÊNDICE – GLOSSÁRIO DE *PURPLE HIBISCUS*

Este glossário foi montado por mim ao longo deste Projeto Final e se formou primeiramente com a seleção das palavras em igbo encontradas no texto de partida da obra *Purple Hibiscus*, com versão *e-book* pelo selo *4th Estate*, da Editora *HarperCollins Publishers* Ltda., em 2016. Selecionou-se todas as palavras em língua do texto de partida, não somente do capítulo dois da obra, o qual foi objeto de tradução para este Projeto Final.

Utilizou-se da ferramenta Word List do programa *software* para computador *AntConc* desenvolvido por Laurence Anthony para verificação e comparação dos termos encontrados tanto no texto de partida quanto no texto de chegada publicado pela Companhia das Letras. Seus significados e exemplos tem como base as definições traduzidas, para a língua portuguesa do Brasil, de termos encontrados em dicionários eletrônicos do igbo para o inglês (IgboEnglish.com<sup>151</sup>; IgboGuide.org<sup>152</sup>; Glosbe<sup>153</sup>; WordHippo<sup>154</sup>), além do dicionário de igbo para o inglês de Williamson (2013), da Lista de Vocabulários em Igbo<sup>155</sup> para o inglês da obra *Purple Hibiscus*, do site *The Igbo Language and Culture* e, por fim, de termos em igbo para o inglês do Glossário de Palavras, Nomes e Frases em Igbo de Eze Anamelechi (2009). Adicionalmente, considerou-se a inclusão dos termos católicos utilizados na obra, ainda que não em sua totalidade, não incluindo palavras como “missa”, “padre”, “freira”, em razão da sua normatividade dentro dos discursos e diálogos em território brasileiro. Realizando para isso, semelhante processo de seleção pelo programa *AntConc*.

Esse glossário foi montado com a finalidade de servir como instrumento de apoio à leitura do público-leitor, de modo a possibilitar diferentes estratégias de tradução que levassem o leitor para o sistema de partida da autora.

### A

Abada - Formato de saia, geralmente feita com cores vívidas e/ou diversas padronagens no tecido. (p. 155)

Abagana - Cidade na Nigéria. É a sede do Estado de Anambra do governo local de Njikoka e fica a cerca de 20 km de Onitsha ao longo da antiga Trilha de Enugu-Onitsha, uma estrada que divide a cidade em duas metades. (p. 46)

Abba - Cidade no Estado de Imo, na Nigéria. (p. 42)

<sup>151</sup> Disponível em: <http://www.igboenglish.com/> Acesso em: 04 de outubro de 2018.

<sup>152</sup> Disponível em: <https://www.igboguide.org/HT-vocabulary.htm>. Acesso em: 04 de outubro de 2018.

<sup>153</sup> Disponível em: <https://glosbe.com/ig/en/Igbo>. Acesso em: 04 de outubro de 2018.

<sup>154</sup> Disponível em: <https://www.wordhippo.com/>. Acesso em: 04 de outubro de 2018.

<sup>155</sup> Disponível em: [http://womenslitandhistory.blogspot.com/2016/06/the-igbo-language-and-culture\\_20.html](http://womenslitandhistory.blogspot.com/2016/06/the-igbo-language-and-culture_20.html). Acesso em: 3 de outubro de 2018.

Abi - “Certo?” ou “Verdade?”. (p. 38)

Abuja - Capital da Nigéria (p. 43)

“Abum onye n’uwa, onye ka m bun’uwa” - “ Quem sou eu no mundo, quem sou eu nessa vida?” (p. 191)

Agbogho - Diminutivo de “Agbogobia”. Significa jovem adulta, moça. (p. 64).

Agidi - Também chamado de Eko, é muita semelhante ao acaçá brasileiro, comum nas casas de candomblé. É um bolinho feito de farinha de arroz ou de milho, cozido em ponto de gelatina e envolvido, ainda quente, em folhas de bananeira. (p. 43)

Agwonatumbe - "A cobra que dá o bote na tartaruga" (e.g. apesar de sua casca/escudo) - Nome do espírito mascarado no Festival de Aro. (p. 86)

Aja - "Areia" ou o ritual de "apaziguar um oráculo". (p. 143)

Akamu - Mingau à base de milho; como o curau, mas feito com a farinha de milho; acompanhamento comum e popular no café da manhã nigeriano. (p. 41)

Akara - No Brasil, tem o nome de acarajé. É um bolinho de feijão frito no azeite de dendê, feito com a massa frita de feijões-de-corda triturados. Qualificado como um hambúrguer vegetariano básico na Nigéria. (p. 148)

Aku - Aku são cupins voadores muito comuns em enxames na época das chuvas; também significa “riqueza”. (p. 153)

Aku na efe - “Aku está voando”. (p. 218)

Akwam ozu - Funeral/ ritual de luto ou cerimônia de despedida para os falecidos. (p. 203)

Amaka ka? - "Amaka diga?" Ou “advinhe?”. (p. 171)

Amam - "Eu sei". (p. 219)

Amarom - "Eu não sei" (p. 132)

Anam asi - "Estou dizendo". (p. 171)

Anara - espécie de berinjela plantada na África, forma arredondada e de lágrima, pode ser de cor branca. (p. 21)

Ani - Na religião igbo tradicional é a deusa da fertilidade e Mãe Terra, que também governa o mundo inferior. Seu nome se traduz literalmente como "chão", estabelecendo-a como a energia da terra e do solo. Isso faz dela a maior deusa do povo igbo da Nigéria. (p. 50)

Anikwenwa (m/f) - "Terra permita a criança"; "Terra, por favor, permita a criança". (p. 69-70)

Aokpe - Localidade na Nigéria atribuída a diversas aparições da Virgem Maria. (p. 73)

Aro - "Lança" referindo ao povo Aro-Igbo (Arochukwu: "a Lança de Deus"). (p. 56)

Aro festival - Festival mais importante para os Aro, conhecido pelos temíveis espíritos mascarados. (p. 56)

Asusu anya - Linguagem de olhares. (p. 305)

Atilogu - Forma de dança igbo acrobática. (p. 9)

Atulu - Ovelha/cordeiro - insinuando estúpido, burrice, um tolo. (p. 142)

Awka Town - Antiga cidade igbo conhecida por suas contribuições à civilização igbo através das panelas/tabuleiros de ferreiros viajantes. (p. 70) \* também utilizada neste Projeto Final com o significado de “tecido”.

Azu -Peixe (p. 32)

## **B**

Benue - É um estado do centro-leste da Nigéria. Sua capital é a cidade de Makurdi. (p. 73)

Big Man - Homem-Grande – Pessoa rica, poderosa, influente e “grande”. (p. 15)

Big man, Big Oga or Big people - Alta posição na comunidade, ricos, poderosos, influencias. (E.g.: Chefe de Estado) (p. 142)

Biko - "Por favor" (p. 8)

Boubou - Tipo de roupa que pode ser tanto para mulheres, quanto para homens; parecida com uma túnica, pode medir variados tamanhos. (p. 169)

Bournvita - É uma marca de misturas de malte e chocolate fabricada pela Cadbury, uma subsidiária da Mondelez International. É vendido na Europa e na América do Norte, assim como na Índia, Nepal, Bangladesh, Nigéria, Gana, Quênia, África do Sul, Benin e Togo; tornou-se o símbolo do café da manhã dos ricos na Nigéria. (p. 162)

"Bunie ya enu" - "Erga-o/a para o alto" - referindo-se a Jesus Cristo (p. 28)

## **C**

Chelu nu - Só espere - Espere um minuto. (E.g. você não nasceu de cinco meses) (p. 242)

Chelukwa! - Espere um momento. (p. 99)

Chi - Deus interno pessoal, responsável pelo destino do indivíduo - “uwa”. (p. 63)

Chin-chin - Aperitivo doce, frito no óleo. (p. 55)

Chineke - Deus, força criadora, literalmente: "Deus e Criação" ou "Essência e Criação". (p. 120)

Chi na Eke - Essência e criação. (p. 167-168)

Chukwu - O Grande Deus/ Deus Supremo, também conhecido por Chineke. (p. 83)

Chukwu aluka - "Deus fez maravilhas". (p. 163)

## **D**

Dibia - Xamã/ homem medicinal/ médico tradicionalista/ médico nativo/ herbalista/ curandeiro. Às vezes erroneamente conhecidos como médicos feiticeiros. (p. 202)

Dim - "Meu marido". (p. 234)

Dogonyaro - Nome nigeriano para a árvore de Neem, emigrada da Índia para a África pelos britânicos. Popularmente conhecidas por seus usos contra a malária. (p. 130)

## E

Ebekwanu - "Por onde?" ou Aonde!? (p. 156)

Ebezi na - "Não chore mais" ou "chega de choro" (p. 187)

Egusi - Semente de melão triturada, usada para engroçar sopa. (p. 14)

Ehye - "É!" ou "Sim". (p. 50)

Eju - Caracol, escargot. (p. 239)

Ekene nke udo - ezibgo nwanne n nye m aka gi - "A saudação da paz - meu bom/verdadeiro irmão me dê sua mão". (p. 241)

Ekwerom - "Eu não concordo!" ou "Eu não aceito!" (p. 272)

Ekwueme - Uma pessoa cuja palavra é cumprida. Uma pessoa que fala e faz. (p. 179)

Ekwuzina - "Pare de dizer isso!", "Chega de conversa" ou "Não fale mais". (p. 149)

Enugu Town - "Cidade Hilltop". Uma cidade igbo cosmopolitana. Antiga capital da Região Leste. (p. 4)

"Equiano's Travel or the Life of Gustavus Vassa the African" - alusão à autobiografia de um prolífico escritor da escravidão; Olaudah Equiano fora um igbo vendido na escravidão, que mais tarde veio a ter dinheiro suficiente para comprar sua liberdade e tornar-se autor. (p. 142)

Ewo - Exclamação oral expressando simpatia. (p. 180)

Ewu - Expressão oral expressando empatia ou compaixão. (p. 182)

Ezi okwu - "Isso é verdade?", "Honestamente", "É verdade!" (p. 66)

## F

Fada - Pidgin nigeriano para "padre". (p. 237)

Fela - Fela Anikolakpo Ransome Kuti, famoso músico ativista e inventor do Afrobeat (1938-1997). Popularmente conhecido como o presidente africano que ergue a República de Calcutta na cidade de Lagos. (p. 118)

Fiam - Na velocidade da luz. Num piscar de olhos! (p. 224)

Fufu - Massa feita com água quente e farinha branca ou mandioca, normalmente servido com sopa. Fufu é um alimento base na Áfricas Central e do Oeste. É uma pasta densa ou um mingau geralmente feito ao cozinhar a raiz grudenta de um vegetal com água e amassar até alcançar a consistência desejada. Geralmente feito com mandioca, inhame, e, às vezes, com taioba, plátanos ou milho. (p. 11- 13)

Fulâni - Uma significativa proporção dos fulânis é constituída de pastores: cerca de um terço do grupo ou sete a oito milhões de pessoas, sendo, por essa razão, o grupo étnico com a maior comunidade de pastores nômades do mundo. A maioria do grupo étnico Fulâni é composta de fazendeiros, artesãos e mercadores, além dos integrantes da nobreza. Distribuem-se por vários países, principalmente da África Ocidental e do norte da África Central, mas também estão no Chade, Sudão e em regiões próximas do Mar Vermelho. (p. 75)

## G

Garri - Farinha de mandioca seca, também é conhecida como “tapioca”. (p. 22)

Gi - "Você". (p. 99)

Gini - "O que?". (p. 151)

Gini mezia - "E então, o que aconteceu?" [fala com impaciência]. (p. 242)

Gininndi - "O que é?" (p. 250)

Gwakenem - "Só me fala" (p. 223)

## H

Hei, Chimo! Nwunyem! Hei! - “ Ei, meu Deus! Minha mulher! ”. (p. 286)

## I

I na anu - "Você ouviu?", "Você entende?". (p. 245)

I na asim esona ya! - "Está dizendo que eu não deveria segui-lo?" Referindo-se a Cristo. (p. 179)

Icheku - Tamarindeiro. (p. 84)

Ifukwa - "Olha só!", "Você vê?!" (p. 70)

Ifukwa gi! - "Olha só você”, “veja só você!”. (p. 70)

Igasikwa - "por certo!" ou "você não acha?". (p. 137)

Igbo - Nome dado ao povo, cultura e língua. Igbo significa união; conjunto; sinergia; laços; amor.

Igba Krismas - Natal Igbo. (p. 58)

Igwe - Pode ser tanto um nome, sobrenome, quanto pode ser um título de respeito e honra ao Eze ou rei, em algumas partes da Igbolândia. (p. 67)

Ikwu nne - Casa/Região em que a mãe morou quando solteira. (p. 67)

Ima mmuo - Ritual de transição para a fase adulta, feito somente por homens.

Imakwa - "Você sabe/conhece?" (p. 77)

Imana - "Você sabia que ..." (p. 150)

Imarози - "Você não sabe mais?" (p. 152)

In ugo? - "Você ouviu?" ou "Está ouvindo?" (p. 219)

Isi owu - Um penteado igbo tradicional, utiliza de acessórios de algodão para formar tubinhos finos no cabelo. (p. 40)

Itu nzu - "Jogando o pó", i.e., nzu (kaolin) marcas que se faz no chão como uma parte do ritual da declaração de inocência (p. 166- 168)

## **J**

Jollof - Prato de arroz feito com tomates, pimentas e especiarias e carnes; um prato de festa nigeriano; também chamado de 'Benachin'. (p. 72)

## **K**

“Ka m bunie afa gi enu” - "Deixe que eu levante seu nome ao alto" – canção em referência a Jesus Cristo. (p. 125)

Ke kwanu? - "Como está você?" ou “E aí?” (p. 11)

Kedu - "Como vai você?". (p. 70)

Kedu nu - "Como vão vocês?". (p. 55)

Kobo - Moeda nigeriana. (p. 67)

Koboko - Chicote de couro cru (p. 204)

Kpa - "Assim?" (p. 18)

Kunie - "Levante", "erga-se". (p. 74)

“Kwa?” - “Certeza?” (p. 56)

Kwusia - "Pare com isso" or "pare de fazer isso" (p. 104)

## **M**

Maggi - Marca Maggi de caldo em cubo –feito na maioria das vezes na Suíça. (p. 44)

Maka nnidi - "Por causa de quê?" (p. 75)

Makana - "Porque". (p. 137)

Mana - "Entretanto" or “Mas” (p. 170)

Marguerite Cartwright Avenue - Avenida no campus da Universidade da Nigéria, em Nsukka. Nomeada em homenagem a membro fundadora. Cartwright era uma atriz americana, professora e correspondente no UN Press Corps. (p. 82)

Mary Slessor Hall - Um Hall [prédio] na Universidade da Nigéria, em Nsukka, com nomeação em prol do reconhecimento das contribuições que Slessor fez para a África como missionária irlandesa na Nigéria (1848-1915). (p. 95)

Mba - "Não" (p. 34)

M gbalu - rapidamente se aproximar para simpatizar em casos de morte ou de luto. (p. 199)

Mechie onu - "Feche a boca!", "Cale a boca!", "Cale-se boca". (p. 157)

Minna - Cidade capital do estado Níger. (p. 143)

Mmuo - Espírito mascarado. (p. 56)

Moi-moi - Pudim de feijão nigeriano cozido no vapor feito de uma mistura de ervilhas de olhos pretos lavados e descascados, cebolas e pimentas frescas moídas. É um alimento rico em proteínas, e um alimento básico na Nigéria (p. 21)

## N

Ndo - "Desculpa" (p. 185)

Nee anya: - Olhar ou "observar com seu olho". (p. 111)

Neke! Neke! Neke! - "Olha só! Olha só! Olha só!". (p. 64)

Nekenem - "Olha para mim"(p. 63)

Nekwa - "Veja bem", "Preste atenção". (p. 130)

Nekwanu anya - "Olhar com olho" ou "olhem o que eu estou vendo". (p. 91)

NEPA - Companhia elétrica. (p. 113)

New Yam Festival - Festival igbo do Novo Inhame (Iwa ji) - festa anual do povo igbo em agradecimento a uma boa colheita de inhames. (p. 46)

Ngwa - "Vamos lá" / "começa" / "inicie" or "aqui, toma isso" (p. 98)

Ngwanu - "OK, vamos lá"/ "vamos começar" or "continue" (p. 145)

Ngwo-ngwo - Sopa feita com cabeça de bode, intestinos, coração, fígado, vegetais, cebolas e pimenta. (p. 28)

Naira - Moeda nigeriana. Naira é dinheiro em nota de papel e kobo é a moeda nigeriana. Uma naira equivale 100 kobos. (p. 36)

Nna anyi - "Nosso pai" (p. 62)

Nna m - "Meu pai" (p. 112)

Nna Ochie - Significa literalmente "velho pai"; refere-se ao avô materno. (p. 52)

Nna m o! - "Oh! Meu pai!" (p. 131)

Nne - "Mamãe" usada nesse contexto como uma forma de carinho para com Kambili (p. 13)

Nno - "Bem-vindo" (singular) (p. 35)

Nno nu! - "Sejam todos bem-vindos". (p. 45)

Nodu ani - "Fique no chão/terra"ou "sentar" (p. 162)

Nsukka - Cidade universitária, tem a Universidade de Nsukka. (p. 18)



Nwa m - "Meu filho/filha". (p. 63)

Nwanne m nwanyi - Minha irmã (p. 172)

Nwanyi oma - Boa mulher / Linda mulher. (p. 167)

Nwoke - Homem. (p. 132)

Nwunye m - "Minha esposa". (p. 56)

## **O**

O di egwu - É! Que medo, (sarcasmo) (p. 39)

O di mma - Está bem, ok ou bom. (p. 113)

O gini - "O que é?" (p. 90)

O ginidi - "O que é, mesmo?" (p. 122)

O joka - "É muito mal" (p. 71)

O maka - "Tão bonito" (p. 94)

"O me mma, Chineke, o me mma" - O bom feitor, Deus, o bom feitor... (p. 32)

O nkem - "É meu". (p. 148)

Oburia? - "Não é assim?" (p. 156)

Ochiri - Ochiri assemelha-se a uma garça - membro da família aviária da Garça-real. (p. 28)

Ofe nsala - Sopa branca de pimenta; Ofe é sopa e nsala significa sem cor e apimentado. (p. 18)

Oga - Pidgin nigeriano para Sr., ou chefe. (p. 83)

Ogbete - Famoso mercado na cidade de Enugu. (p. 202)

Ogbunambala - "Aquele que mata em público. Não há segredos ou privacidade. Ama envergonhar ou desgraçar outem publicamente. (p. 47)

Ogene - Instrumento musical feito de metal por ferreiros especialistas. Historicamente sempre foi feito pelo povo igbo da Nigéria. (p. 65)

Ogige - Mercado coberto, oposto ao mercado ao ar livre. (p. 165)

Ogui Road - Rua muito conhecida na cidade de Enugu. (p. 25)

Ogwu - Remédio, talismã, encanto, vodu. (p. 20)

Okada - Moto-táxi. (p. 94)

Okpa - Comida salgada feita com farinha de Bambea. (p. 43)

Okporoko - Peixe norueguês importado. (p. 43)

Okwia? - "Não é?" (p. 56)

Omelora - "Aquele que faz pela comunidade". (p. 43)

Onugbu - Sopa feita com as folhas amargas de um vegetal. (p. 15)

Onyezi? - "Quem poderia ser?", "quem é?", "Quem pode ser?" (p. 161)

Onyeka - Diminutivo de Onyekachi, "quem é maior que Deus". Onyeka é uma cantora igbo muito famosa na Nigéria. (p. 172)

Orah - Vegetal próprio da Nigéria usado para fazer sopa. (p. 122)

Opobo - Atualmente é uma cidade-estado na região sul da Nigéria. O estado foi fundado em 1870. Uma grande parte do estado da cidade ainda é chamada de Opobo no estado de Rivers. Jubo Jubogha se envolveu com o comércio de azeite de dendê com os comerciantes europeus que o chamavam de Rei Jaja. (p. 104)

Osadebe - Chefe Stephen Osita Osadebe, músico igbo famoso. (p. 87)

Oye Abagana - Mercado Oye/Orie da cidade de Abagana. Oye é o segundo dia da semana comercial igbo. (p. 47)

Oyinbo - Homem branco. (p. 170)

Ozu - Corpo de um morto. (p. 132)

O zugo - "Já chega". (p. 17)

## **P**

Papa-Nnukwu - Avô. Nnukwu significa "grande". (p. 32)

Peak Milk - Peak Milk é leite em pó enlatado de alta qualidade produzido na Holanda. (p. 93)

Peugeot 404, 504 - O carro nacional da Nigéria, o Peugeot 504 foi produzido na Europa pela fábrica de veículos da Peugeot de 1968 a 1983, com sua produção tendo continuidade até 2005 na Nigéria e no Quênia. Seu antigo modelo era o Peugeot 404. O modelo 504 esteve entre os World's Top Ten Motorcars de todos os tempos. (p. 25)

## **R S T**

Ribena - Marca de refrigerante à base de frutas, também é conhecido como uma bebida com alta concentração de frutas, produzida pela GlaxoSmithKline. (p. 196)

Seme Border - Posto de Fronteira Seme é conhecido como uma perigosa fronteira entre a Nigéria e a República do Benim. (p. 24)

Sha! - Pidgin para "com licença" ou "por favor", dito com sarcasmo. (p. 102)

Tufia! - "Deus proíba!"; maldição ou juramento que enaltece a indignação; proibir. (p. 64)

## **U Y**

Ube - Fruta parecida com um abacate. Serve de acompanhamento para milho assado. (p. 101)

Uchu gba gi - "Que você seja amaldiçoado!" (p. 135)

Udala - Fruta que pode ser doce e, às vezes amarga. Pequena e amarela, também é chamada de 'african star apple'. (p. 148)

Ugba - Produto fermentado feito com o óleo da semente de feijão.

Ugu - Vegetal cujas folhas são muito comidas na Nigéria; Usado em vários tipos de sopas e pratos, suas sementes têm alto teor protéico. (p. 183)

Ukwa - Uma variedade africana da árvore fruta-pão-de-caroco. Suas sementes, frutas e folhas são usadas como alimento. (p. 44)

Umuada - Grupo grande das filhas da comunidade. (p. 141)

Umu m - "Meus filhos" (p. 29)

Umunna - Comunidade relacionada aos parentes. (p. 20)

Unu - Vocês. (p. 99)

Utazi - Tipo de vegetal amargo, com propriedades medicinais usado em vários tipos de sopa. (p. 14)

Yeye - Em pidgin significa "louca", "inútil". (p. 162)

## **Termos Católicos**

### **A**

Apelo a São Judas Tadeu - Reza católica especial direcionada a São Judas Tadeu, um dos doze apóstolos de Jesus Cristo.

Ato de Contrição - O Ato de Contrição é uma oração cristã que expressa a tristeza do pecador pelos seus pecados realizados.

Artigos do Vaticano I e II - Vaticano I: refere-se ao conselho ecumênico da Igreja Católica Romana que se reuniu em 1870 para adotar a primeira constituição dogmática da fé católica. Vaticano II: o segundo conselho ecumênico da Igreja convencionou-se em 1962 e terminou em 1965.

Ave Maria - Expressão em latim para oração católica tradicional, pedindo a intercessão da Virgem Maria, mãe de Jesus

### **B**

Batina - Veste talar abotoada na frente, que os eclesiásticos usam; sotaina.

Batismo - Primeiro sacramento do cristianismo, que apaga o pecado original de quem o recebe e a este confere o caráter de cristão.

Bênção - Ação de benzer, de abençoar, de invocar a graça divina sobre: o padre fazia a bênção do pão e do vinho; o sacerdote deu sua bênção aos fiéis.

### **C**

**Catecismo/Catequista** - Catequista: Alguém que se engaja no aprendizado da doutrina católica. Catecismo da Igreja Católica: Conjunto de instruções sobre os princípios, dogmas e preceitos de doutrina religiosa, esp. a cristã.

**Capelão** - sacerdote responsável pelos ofícios religiosos de uma capela; sacerdote encarregado de capela particular e, como tal, especialmente importante para a família ou comunidade à qual essa capela pertence.

**Cálice** - Vaso sagrado em que se põe o vinho durante o sacrifício da missa.

**Cavaleiros Hospitalários** - A Ordem de Malta ou Cavaleiros Hospitalários (oficialmente Ordem Soberana e Militar Hospitalária de São João de Jerusalém, de Rodes e de Malta) é uma organização internacional católica que começou como uma ordem beneditina fundada no século XI na Palestina, durante as Cruzadas, mas que rapidamente se tornaria numa ordem militar cristã, numa congregação de regra própria, encarregada de assistir e proteger os peregrinos àquela terra e de exercer a Caridade. Tem como padroeiro São João Esmoler (550-619), patriarca de Alexandria.

**Cavaleiros de São Mulumba** - Os Cavaleiros de São Mulumba foram fundados em Onitsha, Anambra, na Nigéria, em 1953. O Cavaleiro Supremo da Ordem é o Chefe Dr. Fidelis R. C. Ezemenari.

**Comunhão** - Durante a cerimônia (missa), momento em que os católicos recebem a Eucaristia ou a hóstia sagrada.

**Confirmação ou Crisma** - A Crisma ou Confirmação, segundo a doutrina da Igreja Católica, é um sacramento da Igreja Católica em que o fiel recebe, através da ação do bispo, uma unção com o Crisma. Trata-se de um rito em que o ministro sagrado impõe as mãos sobre os fieis confirmando, invocando o Espírito Santo, e os unge com óleo de oliveira.

**Credo dos Apóstolos** - Às vezes chamado de Símbolo dos Apóstolos, é um uma profissão de fé cristã, um credo ou símbolo.

## **D**

**Domingo do Advento** - É o quarto domingo antes do dia de Natal, marca o primeiro dia do Advento – a época de preparações para a chegada de Jesus Cristo.

**Domingo de Ramos** - Domingo de Ramos é uma festa móvel cristã celebrada no domingo antes da Páscoa. A festa comemora a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, um evento da vida de Jesus mencionado nos quatro evangelhos canônicos. Na liturgia romana, este dia é denominado de "Domingo de Ramos e da Paixão do Senhor".

**Domingo de Pentecostes** - Pentecostes é uma das celebrações mais importantes do calendário cristão e, comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Jesus Cristo, sua mãe Maria e outros seguidores. O Pentecostes é celebrado 50 dias depois do domingo de Páscoa e ocorre no sétimo dia depois da celebração da Ascensão de Jesus.

## **E**

**Epifania do Senhor** - A Epifania do Senhor ou Teofania é uma festa religiosa cristã que comemora a manifestação de Jesus Cristo como Deus encarnado.

Eucaristia - É uma celebração da morte e ressurreição de Jesus Cristo. Também é denominada de Sagrada Comunhão, a Ceia do Senhor, a Refeição Noturna do Senhor e a Celebração da Morte de Cristo.

## **G H K L**

Hinário Católico - Livro que contém hinos sagrados; coleção de hinos.

Livros Sagrados - Escritura sagrada importante para a religião para a qual é voltada.

## **M N O**

Missa pelas Almas - Oração para a alma do falecido ser perdoada pelos seus pecados aos olhos de Deus.

Missal - Livro litúrgico que contém todas as instruções, textos necessários e as preces para a celebração da missa católica no ano.

Novena - Novena é um encontro para orações, realizado durante o período de nove dias. Teve sua origem na Tradição Católica, mas pode ser encontrado em outras tradições ou crenças. É normalmente realizada como manifestação de devoção à Deus Todo-Poderoso (Pai, Filho e Espírito Santo), ou a Virgem Maria, anjos e santos.

Óbolo de São Pedro - é um sistema de arrecadação de donativos da Igreja Católica, onde os fiéis oferecem ajuda econômica diretamente ao Santo Padre, para a manutenção da Igreja e para ajudar no auxílio aos mais necessitados, também é coletado nas paróquias no dia 29 de junho, festa dos apóstolos São Pedro e São Paulo.

Ofertório - O ofertório é a parte da Eucaristia em que as espécies que serão consagradas são levadas ao sacerdote, ou ainda, a parte da missa em que acontece a oferta de pão e vinho. A quantia dada em dinheiro é opcional, mas é considerada uma contribuição para a Igreja e sua comunidade.

## **P Q R**

Páscoa - O mais importante dos feriados da Igreja Católica, marca quando Jesus ressuscitou três dias após sua crucificação na cruz.

Primeira Evangelização - Cerimônia católica romana para a primeira recepção do sacramento da Eucaristia.

Purgatório - Local de passagem onde ficam as almas cujos pecados precisam ser purgados, purificados, antes que elas cheguem ao paraíso.

Quarta-Feira de Cinzas - Primeiro dia da Quaresma no calendário Cristão ocidental. As cinzas que os Cristãos Católicos recebem neste dia são um símbolo para a reflexão sobre o dever da conversão, da mudança de vida, recordando a transitória e frágil vida humana.

Rosário - objeto de devoção que consiste num colar de contas passadas pelos dedos para marcar as orações que se vão rezando; divide-se em três partes, cada uma delas composta por 50 ave-marias e 5 padre-nossos.

## **S**

Sacristia - Quarto para os vasos e paramentos da igreja, onde os padres oficiantes tomam as vestes do culto.

Salmos - Cada um dos 150 poemas que, compostos para serem cantados, na Bíblia fazem parte do Livro dos Salmos, sendo de autoria atribuída (em grande parte) ao Rei Davi.

Santíssimo Sacramento - Se refere à hóstia e ao vinho após terem sido consagrados no sacramento da Eucaristia, ou da Santa Comunhão.

Sexta-Feira Santa - Sexta-feira Santa ou Sexta-Feira da Paixão é uma data religiosa cristã que relembra a crucificação de Jesus Cristo e sua morte no Calvário. O feriado é observado sempre na sexta-feira que antecede o Domingo de Páscoa.